OLIVER GRILL,
BRIGITTE OBERMAYR (HG.)

ABENTEUER IN DER MODERNE



BRILL | WILHELM FINK

Abenteuer in der Moderne

Philologie des Abenteuers

Herausgegeben von

Susanne Gödde, Martin von Koppenfels

BAND 2

Oliver Grill, Brigitte Obermayr (Hg.)

Abenteuer in der Moderne

BRILL | WILHELM FINK



DOI: https://doi.org/10.30965/9783846765166

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 391707582; 392014007; 391707523; 391760332; 391968079

Umschlagabbildung:
Karl May Postkarte No. 5, Verlag Friedrich Ernst Fehsenfeld, Freiburg i.Br. 1898.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2628-5215
ISBN 978-3-7705-6516-0 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6516-6 (e-book)

Inhalt

OLIVER GRILL UND BRIGITTE OBERMAYR

Einleitung

Die Moderne, so Giorgio Agamben in *L'avventura* (2015), verkenne das mittelalterliche Konzept der *âventiure* vollständig, wenn sie, wie etwa Hegel oder Georg Simmel, das Abenteuer nicht als „untrennbare Einheit von Begebenheit und Erzählung, Sache und Wort" und somit als „eigenständige Seinserfahrung", sondern als äußerliches, vom gewöhnlichen Leben abweichendes Ereignis auffasse. Wolle man diese Erfahrung verstehen, müsse man sich „vom modernen Abenteuerverständnis befreien".[1] Unter diesem Blickwinkel erscheint die jüngere Geschichte des Abenteuers als die eines symptomatischen Missverständnisses, an dem sich die Dissoziation des modernen Subjekts von den Begebenheiten, die ihm widerfahren, festmachen lässt.[2] Doch wenn es sich dabei tatsächlich um ein Missverständnis handeln sollte, dann um ein äußerst produktives. Denn mindestens ebenso bemerkenswert wie die Kluft, die unbestritten zwischen *âventiure* und Abenteuer liegt, ist die „erstaunliche historische Haltbarkeit", mit der sich ein „mittelalterliches Erzähl- und Erfahrungsschema unbeschadet aller gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche bis in die Gegenwart als Faszinationsbegriff erhalten hat".[3] Es ist diese Spannung zwischen Alterität und Vertrautheit, zwischen Diskontinuität und anhaltender Faszination, die einen gleichsam archäologischen Zugriff auf die unterschiedlichen Etappen der langen und verwickelten Geschichte des

1 Giorgio Agamben, *Das Abenteuer / Der Freund*, aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 9–68, hier S. 35–46. Agamben rekurriert bei seiner Interpretation des *âventiure*-Begriffs auf die Beiträge von Volker Mertens und Peter Strohschneider in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gert Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 339–346 und S. 377–383. Siehe außerdem Klaus-Peter Wegera, „*‚mich enhabe diu âventiure betrogen*'. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen", in: *Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension*, hg. v. Vilmos Ágel u.a., Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 229–244; Mireille Schnyder, „*‚Âventiure? waz ist daz*?' Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters", in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272; Franz Lebsanft, „Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zur Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte", in: Dicke u.a., *Im Wortfeld des Textes*, S. 311–338; Martin Baisch, „*Âventiure*", in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer 2012, Bd. 10, Sp. 91–96.

2 Vgl. Agamben, *Das Abenteuer*, S. 47.

3 Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, „Einleitung", in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. dens., Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 1–16, hier S. 1.

Abenteuers nahelegt.[4] Nicht nur das Abenteuerverständnis früherer Epochen, sondern auch dasjenige der Moderne selbst gilt es historisch differenziert zu betrachten.

Diesem Vorhaben ist der vorliegende Band gewidmet. Er stellt die Frage nach dem Status und Verbleib des Abenteuers in der Moderne anhand eines Zeitabschnitts, der von der Epochenschwelle um 1800 bis in die 1940er Jahre reicht, wobei der Schwerpunkt auf dem frühen 20. Jahrhundert liegt. Den genuin literarischen wie auch narrativen Charakter des Begriffs nimmt der Band zum Anlass, das Abenteuer auch in der Moderne vordringlich als eine literarische Größe zu betrachten. Die hier versammelten Beiträge beobachten die „Konjunkturverläufe und Auftrittsbedingungen des modernen Abenteuertums" (HONOLD) aus einzelphilologischer und komparatistischer Perspektive. Sie zielen auf eine Rekonstruktion der Bedeutung, welche dem Abenteuer in unterschiedlichen Literaturen und Strömungen der Moderne zukommt. Dabei berücksichtigen sie sowohl die theoretischen Zusammenhänge und soziopolitischen Kontexte, in denen es eine Rolle spielt, als auch die vormodernen Traditionslinien, die dabei aktiviert, abgewiesen oder transformiert werden.

Versteht man ‚modern' zunächst als relationalen Zeitbegriff, der über die Parameter ‚Aktualität' und ‚Neuheit' Gegenwärtiges von Vergangenem unterscheidet,[5] so steht die Modernität des Abenteuers immer dort in Frage, wo sich dieses mit historischen Veränderungen, narrativen Neuerungen, (proto-)literaturgeschichtlichen Perspektiven oder ästhetischen Normhorizonten konfrontiert sieht, welche es potentiell als ‚veraltet' erscheinen lassen. Bereits im *Don Quijote* kommt die Parodie der als phantasmatisch aufgefassten Ritterabenteuer, welche die Bibliothek und den Kopf des Hidalgo füllen, einem gattungspoetischen Innovationsschub gleich, in dem elementare Erzählverfahren reformiert werden.[6] Die dadurch eröffnete Option, das Abenteuer als unvernünftigen Erfahrungsmodus, pathogene Lektüre und überstrapaziertes Erzählschema der Vergangenheit zu betrachten, vor dessen neuerlichem Gebrauch man sich hüten soll, erlangt insbesondere im deutschen Sprachraum

4 Vgl. von Koppenfels/Mühlbacher, „Einleitung", S. 2.

5 Vgl. Brunhilde Wehinger, „Modern, Moderne, Modernismus", in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, Bd. 4, S. 121–183, hier S. 122 sowie Hans Ulrich Gumbrecht, „Modern, Modernität, Moderne", in: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart: Ernst Klett – Johann G. Cotta 1978, Bd. 4, S. 93–131, hier S. 96.

6 Gemeint sind Verfahren der Zusammenhangsbildung, Perspektivierung, Spannungserzeugung, Finalisierung und des Wirklichkeitsbezugs. Vgl. grundlegend Hans-Jörg Neuschäfer, *Der Sinn der Parodie im „Don Quijote"*, Heidelberg: C. Winter 1963, bes. S. 34–44.

des späten 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund neuerlicher Abenteuerinflationen (das galante Abenteuer im höfischen Barockroman,[7] die Robinsonaden der Frühaufklärung[8]) den Status eines Gemeinplatzes. Die Nachschlagewerke der Zeit weisen auf die hochgradige Unwahrscheinlichkeit bzw. Wahnhaftigkeit von Abenteuern hin, um diese als literarisches Phänomen zugleich einer abwertenden Historisierung zu unterziehen. Für Johann Georg Sulzer etwa sind „abentheuerliche Vorstellungen" Ausdruck einer „vom Verstand ganz verlassenen Einbildungskraft". Folglich empfiehlt er das Abenteuer, das von den „neueren Dichtern […] bloß zur Belustigung" nachgeahmt werde, nur in Zuständen geistiger Erschöpfung zur Lektüre, abends, da „man dem Verstande eine gänzliche Ruhe geben muß."[9] Ähnlich urteilt die *Deutsche Encyclopädie*: „Solche Werke ließt man in Stunden der Erholung mit vielem Vergnügen. […] Lesen wir hingegen ernsthafte Werke: so beleidigt uns alles Abentheuerliche." Dies sei als ein Resultat des Aufklärungsprozesses zu verstehen: „Damals [in den ‚mittlern Zeiten'] hielt man solche Ungereimtheiten aus Mangel der Kenntnisse überhaupt, und der Naturlehre insonderheit, für möglich. So wie mehr Licht aufgieng, nahm dieser Geschmack ab."[10] Und bei Adelung heißt es dann kurz und bündig, der „häufige Gebrauch, den die alten Romanschreiber" vom Abenteuer gemacht hätten, habe diesem „endlich einen verächtlichen Nebenbegriff gegeben".[11]

Die deutsche Spätaufklärung ordnet das Abenteuer also einem nicht näher bestimmten „Damals" zu und setzt ihm zeitgenössische Lese- und Schreibansprüche entgegen, die sich an Leitvorstellungen von Vernunft, Wahrscheinlichkeit, Fortschrittlichkeit und Originalität orientieren. Anders als bei den

---

7 Vgl. Rolf Grimminger, „Roman", in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. dems., Wien: Carl Hanser 1980, Bd. 3.2, S. 635–715; Florian Gelzer, *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*, Tübingen: Max Niemeyer 2007; Katja Barthel, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, Berlin u. New York: de Gruyter 2016.

8 Vgl. Jürgen Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1981.

9 „Abentheuerlich (Dichtkunst)", in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel: Heilmann 1777, Bd. 1, S. 3 f.

10 „Abentheuerlich", in: Ludwig Julius Friedrich Höpfner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Varrentrapp, Sohn und Wenner 1778–1807, Bd. 1, Sp. 31 f., hier Sp. 32.

11 „Abenteuer, Abenteuerlich, Abenteuerlichkeit, Der Abenteurer", in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, zweite vermehrte u. verbesserte Ausg., Leipzig: G. J. Göschen 1811. Nachdruck mit einer Einführung und Bibliographie von Helmut Henne, Hildesheim u. New York: Georg Olms 1970, Bd. 1, Sp. 26 f.

bekannten Debatten um die poetischen Schlüsselbegriffe der Antike geht es dabei kaum um die ursprüngliche formale bzw. konzeptuelle Bedeutung des Begriffs. Die Bestimmungen bewegen sich weitgehend auf Inhaltsebene, wobei das „falsche Wunderbahre"[12] im Zentrum steht, sowie im unscharfen Bereich der von Adelung angesprochenen Konnotationen. Diese fallen in dem Maße negativ aus, in dem das Abenteuer mit Attributen wie ‚wahnhaft/unwahrscheinlich', ‚alt/veraltet' und ‚zu häufig gebraucht' assoziiert wird. Der Begriff erhält dadurch eine grundsätzlich pejorative Dimension und büßt zugleich an Distinktionskraft ein, wie Johann Gottfried Herder, der sich explizit gegen Sulzer wendet, kritisch anmerkt: „Abentheuerlich und Traumhaft; Abentheuerlich und grotesk; Abentheuerlich und ungereimt – Alles noch verschieden."[13] Unmittelbarer Ausdruck dieser semantischen Unschärfe ist die Überführung des Abenteuerbegriffs in die graduelle Angelegenheit des *Abenteuerlichen*, wie die Lemmata der Wörterbucheinträge lauten, oder auch der *Abenteuerlichkeit*, unter der später Hegel seine Überlegungen zur romantischen Kunst ausführt.[14] Welche Konstellationen auch immer als abenteuerlich gelten, angefangen bei glücklichen Zufällen oder Liebeserlebnissen bis hin zu phantastischen Wunderwelten, sie scheinen jedenfalls hinter den Erkenntnisfortschritten, Wirklichkeitskonzepten und ästhetischen Ansprüchen der Moderne zurückzubleiben.

Die Zurückweisung des Abenteuers prägt auch die Romanpoetik des 18. Jahrhunderts, die damit eine Hinwendung zu psychisch motivierten Entwicklungsgeschichten einfordert. Vor diesem Hintergrund zeigt OLIVER GRILL am paradigmatischen Fall von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, dass der so genannte Bildungsroman, der diese Wende augenscheinlich vollzieht, keineswegs ohne abenteuerliche Erzähl- und Erlebnismuster auskommt. Vielmehr verschränkt Goethe die Imagination von Abenteuern mit der Entwicklung des Protagonisten und nutzt das Abenteuer als Mittel zur Überschreitung bürgerlicher Verhältnisse und melancholischer Gemütszustände. Diese Überschreitung arbeitet der Konstitution einer modernen Romanwelt zu, die von einem offenen Horizont des Möglichen, von inkalkulablen Kontingenzen und vielstimmigen Resonanzen gekennzeichnet ist. Zugleich unterzieht Goethe

12 Sulzer, „Abentheuerlich (Dichtkunst)", S. 3.

13 Johann Gottfried Herder, „J. G. Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste", in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 22.1 (1774), S. 5–92, hier S. 15. Vgl. dazu Hans Hofmann, „Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens ‚Abenteuer'", in: *Weimarer Beiträge* 1 (1977), S. 72–88, hier S. 75 f.

14 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bde. 13–15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, hier Bd. 14, S. 211–220.

das Abenteuer einer ironischen Kritik, die es als Erzählschema der Vergangenheit analytisch zu durchdringen sucht und eine Abkehr von der Abenteuererzählung einläutet.

Damit zeichnet sich ein prinzipiell gebrochenes Verhältnis des modernen Romans zur Abenteuertradition ab. Dazu trägt nicht zuletzt der Versuch, im Medium des Romans selbst eine historisierende Perspektive auf diese Tradition einzunehmen, bei. Goethe, das zeigt der Beitrag von CORNELIA ZUMBUSCH zu *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, arbeitete nach den *Lehrjahren* weiter an einer solchen Perspektive. So deuten die *Wanderjahre* eine Vielzahl möglicher Abenteuerplots an, doch diese Möglichkeiten werden institutionell und narrativ entkräftet. Statt weiter von Abenteuern als Muster der Erfahrung zu erzählen, begreifen die *Wanderjahre*, so ZUMBUSCH, das Abenteuer von vornherein als eine „historische Formation der Literatur". Dies geschieht unter anderem in Anlehnung an die Erzählschemata der *Odyssee* und des antiken Liebes- und Abenteuerromans sowie im Binnenraum eingeschobener Novellen. Damit partizipiert Goethes Roman sowohl am Chronotopos der Abenteuerzeit als auch an den erotischen Wunschenergien des Liebesabenteuers und archiviert das Abenteuer zugleich als Teil einer Geschichte des epischen Erzählens.

Das Interesse am Abenteuer als Erzähl- und Erfahrungsschema hat sich also mit den Versuchen, das Abenteuerliche in einer naiven Vorgeschichte zum Zeitalter der Aufklärung anzusiedeln, keineswegs erledigt. Jedoch hat sich um 1800 offenbar ein literarhistorisches Bewusstsein ausgebildet, das rückblickende Perspektiven auf das Abenteuer eröffnet, ungebrochene Aktualisierungen dagegen als problematisch erscheinen lässt. Ähnlichen Einschränkungen ist auch die Lust an der Lektüre von Abenteuertexten ausgesetzt. Statt der Funktion des *prodesse et delectare*, die beispielsweise Alain-René Le Sages' Figur des Gil Blas noch für seine Abenteuer reklamieren konnte,[15] betonen die zitierten Lexikoneinträge aus dem 18. Jahrhundert nur den Aspekt der Unterhaltsamkeit („Vergnügen", „Erholung", „Belustigung"). Während demnach in ‚ernsthaften' Werken kein Abenteuer zu erwarten ist oder zu finden sein soll, steht dieses umgekehrt geradezu metonymisch für ein Verlangen nach zweckfreien, wirklichkeitsentlasteten und von Vernunftansprüchen entbundenen Leseerfahrungen. Die Abenteuerlektüre wird, von Sulzer einigermaßen wörtlich, auf den Nachtkästchen und Lotterbettchen der Bürgersstuben abgelegt,

---

15 „Wenn du meine Abenteuer liest, ohne der moralischen Lehren zu achten, die sie enthalten, wirst du keinen Nutzen aus diesem Werke ziehen; wenn du sie aber aufmerksam liest, so wirst du in ihnen nach Horazens Vorschrift das Nützliche finden, gemischt mit dem Unterhaltenden." Alain-René Le Sage, *Die Geschichte des Gil Blas von Santillana* [1715–35], aus dem Französischen von Konrad Thorer, Frankfurt a.M.: Insel 1986, S. 8.

wo eine geistig verdämmernde Leserschaft in abenteuerliche Traumwelten und Wunschvorstellungen hinübergleitet. So wenig das Abenteurertum mit dem Zweckrationalismus und Arbeitsethos der bürgerlichen Moderne zu vereinbaren ist,[16] so deutlich formiert sich unter den dazugehörigen zeit- und affektökonomischen Bedingungen die Zuordnung von Abenteuer(-lektüre) zu Freizeit und Erholung.[17]

Damit zeichnet sich die Rolle ab, die das Abenteuer im modernen Ausdifferenzierungsspiel von *high and low culture* einnehmen wird, bzw. der Ort, an dem Texte mit starken Abenteuerindices in den Lesekulturen der Moderne ihren Platz finden werden. So rückt das Erkennungsmerkmal des Abenteuerlichen ins Zentrum einer kaum zu überblickenden Fülle an populären Literaturen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Buchmarkt erobern:[18] Kolportageromane, Groschenhefte, Fortsetzungsgeschichten, Ritterromanzen, Reise-, Amerika- und Kolonialromane, Detektiverzählungen … Die abwertende Begrenzung der Abenteuerliteratur auf die Funktion der leichten Unterhaltung wirkt ihrer rasanten medien- und genreübergreifenden Ausbreitung offenkundig nicht entgegen. Umgekehrt verstärkt die Massenproduktion von reißerischen Plots, überzeichneten Heldenfiguren und wohlfeilen Exotismen den Reflex der Zurückweisung des Abenteuers. Flaubert etwa führt in *Madame Bovary* seine Titelfigur unter anderem als prototypische Abenteuerleserin vor,[19] die sich selbst unendlich bemitleidet, weil sie glaubt, ihr allein seien

---

16 Vgl. die *Robinson Crusoe*-Lektüre von Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*, London u. New York: Verso 2013, S. 25–51. Außerdem Gert Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 70–76 sowie Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels. 1650–1850*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 143–183. Eine gegenläufige Perspektive nimmt Michael Nerlich ein, der über die Risikobereitschaft eine Linie zieht, die vom *Âventiure*-Ritter über den sogenannten *Merchant Adventurer* zu den Experimentalkulturen der Moderne führt. Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100–1750*, 2 Teile, Berlin: Akademie Verlag 1977 und Michael Nerlich, *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns,* München: Gerling Akademie Verlag 1997. Dazu kritisch Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn, „Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ", in: *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, hg. v. dens., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 7–33, hier S. 10 f.

17 Vgl. dazu aus sozialgeschichtlicher Perspektive die Einleitung und Beiträge in: Nicolai Hannig u. Hiram Kümper (Hgg.), *Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015.

18 Einen Überblick geben Günter Kosch u. Manfred Nagl, *Der Kolportageroman. Bibliographie 1850–1960*, Stuttgart: J. B. Metzler 1993 sowie Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870–1930*, Limoges: PULIM 2010.

19 Als Léon für den Immersionseffekt von Fiktionen im Allgemeinen und von Abenteuern im Besonderen schwärmt, stimmt ihm Emma enthusiastisch zu und bekundet: „[J']adore

die aufregenden Ereignisse des Abenteuers verwehrt: „Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu!“[20] Und in Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* wird die Binnengeschichte eines Kolonialisten, die „freilich bunt genug und voll Feuerwerk und Geprassel zu Wasser und zu Lande“ gewesen sei, mit den Worten abgekürzt, solches sei „schon von anderen hunderttausend Mal erlebt und mündlich oder schriftlich [...] mitgeteilt worden.“[21]

Die ältere literaturwissenschaftliche Forschung gibt diesen Zurückweisungen zumindest insoweit recht, als sie kaum nach dem Verbleib des Abenteuers in kanonisierten Texten der Moderne fragt und sich stattdessen auf den gut sichtbaren Teil der populären Literatur konzentriert.[22] Bis heute einschlägig sind die Überlegungen Gert Uedings zur Kolportage, die auf den Thesen Ernst Blochs aufbauen,[23] Volker Klotz' Untersuchung zum Abenteuerroman[24] sowie Hans-Jörg Neuschäfers Interesse an der nicht-kanonisierten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.[25] Die Beiträge des vorliegenden Bandes nehmen diese Impulse auf, insofern sie auch populäre Abenteuerliteraturen zum Gegenstand ihrer Analysen machen. Allerdings betrachten sie darüber hinaus avancierte Texte der Moderne, die sich mit dem Abenteuer auseinandersetzen, und lassen dabei die Streitpunkte der Kanonisierung wie

---

les histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur.“ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Introduction, notes, appendice, chronologie et bibliographie mise à jour (2006) par Bernard Ajac, Paris: Flammarion 2006, S. 147 f.

20 Flaubert, *Madame Bovary*, S. 123 f.

21 Wilhelm Raabe, *Zum wilden Mann. Eine Erzählung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 20 Bde. und 5 Erg.-Bde., im Auftrag der Braunschweigischen Gesellschaft der Wissenschaften hg. v. Karl Hoppe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965–1994, Bd. 11, bearb. v. Gerhart Mayer u. Hans Butzmann, S. 218 f.

22 Vgl. aber Margaret Bruzelius, *Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald*, Lewisburg: Bucknell University Press 2007 sowie Eming/Schlechtweg-Jahn (Hgg.), *Aventiure und Eskapade.*

23 Ueding, *Glanzvolles Elend*; Ernst Bloch, *Über Märchen, Kolportage und Sage*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [1932]. Siehe außerdem Harald Eggebrecht, *Sinnlichkeit und Abenteuer. Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert*, Berlin u. Marburg: Guttandin und Hoppe 1985.

24 Volker Klotz, *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

25 Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola*, München: Wilhelm Fink 1976. Siehe außerdem Bernd Steinbrink, *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer 1983. Weitere Arbeiten gehen auf die Wunschvorstellungen, die sich in diesem Genre manifestieren, ein: Otto F. Best, *Abenteuer – Wonnetraum aus Flucht und Ferne*, Frankfurt a.M.: Fischer 1980; Ralf-Peter Märtin, *Wunschpotentiale. Geschichte und Gesellschaft in Abenteuerromanen von Retcliffe, Armand, May*, Königstein i.Ts.: Hain 1983.

auch der Ideologiekritik,[26] die mittlerweile selbst einen fachgeschichtlichen Index tragen, in den Hintergrund treten. Sie verfolgen in methodischer Hinsicht andere Ansätze und betrachten das Abenteuer als ein Phänomen der Literatur, das über das 19. Jahrhundert und das Genre des Abenteuerromans[27] hinaus eng mit historischen Problemlagen und ästhetischen bzw. poetologischen Programmen der Moderne verschränkt ist. Damit schreiben die Beiträge die hier einleitend skizzierte jüngere Geschichte des Abenteuers für das frühe 20. Jahrhundert und die klassische Moderne fort – und zwar unter den für die Epoche charakteristischen Bedingungen ihrer synchronen Verästelung und Verkomplizierung.

So geben die Aufsätze zum einen „Bruchlinien in der neueren Geschichte des Abenteuerromans“ zu bedenken, insbesondere dessen „Instrumentalisierung und Korrumpierung durch zwei miteinander verflochtene geschichtliche Aufladungen durch Kolonialismus und Krieg“ (HONOLD). Zwischen Entdeckung und Eroberung angesiedelt, partizipieren Erzählungen der Landnahme in unterschiedlichen Ausprägungen an abenteuerlichen Mustern und Motiven, deren legitimationsstrategische Funktion sich in postkolonialer Perspektive zu erkennen gibt (HONOLD, HUTTER, STRUCK). Es lässt sich zeigen, wie sich ein durch traumatische Erfahrungen und verbrecherische Taten vielfach gebrochener Heroismus an romantisierten Vorstellungen vom archaischen Abenteuerhelden zu kurieren sucht (HONOLD, KORTE, STRUCK) und wie in solchen Vorstellungen die Geosphäre mit der Psychosphäre verschmilzt (LÜDEMANN, ZILCOSKY). Zum anderen zeigen die Aufsätze, dass das Abenteuer über solche Bruchlinien hinweg eine generative Eigendynamik entfaltet, die sich sowohl in theoretischen als auch in literarischen und metaliterarischen Zusammenhängen bemerkbar macht. In dieser Linie stehen die Beiträge, die sich kanonisierten Texten der Moderne widmen, welche über den gezielten Rückgriff auf tradierte oder populäre Abenteuerbestände ihre Auffassung von Avantgarde profilieren (NICOLOSI, OBERMAYR), moderne bzw. modernistische Erzählprogramme gewinnen (DÖRING, VON KOPPENFELS) oder theoretische Ansätze entwickeln (LÜDEMANN, NICOLOSI, OBERMAYR, ZILCOSKY).

Ein Extremfall dieser Eigendynamik liegt vor, wenn die auf Innovation ausgerichtete frühsowjetische Kultur, in der avantgardistische Provokationen auf der Tagesordnung stehen, das Schema des Abenteuers aus den „Niederungen der Trivialliteratur“ holt und „zur Kategorie von Literarizität schlechthin“

---

26 Vgl. v.a. Nerlich, *Kritik der Abenteuerideologie.*

27 Dass das Genre des Abenteuerromans eine Ausnahme in der Geschichte des Abenteuers darstellt, betonen von Koppenfels/Mühlbacher, „Einleitung“, S. 3.

erhebt: Riccardo Nicolosi zufolge wird Abenteuerliteratur einerseits zu einem privilegierten Untersuchungsfeld der russischen Roman- und Erzähltheorie der 1920er Jahre und andererseits zum Experimentierfeld der Prosaavantgarde. Der depsychologisierte Abenteurer ist aus Sicht des Russischen Formalismus ein Prototyp des literarischen Helden. Sein Handeln ist für die frühen Formalisten vom Sujet determiniert und seine Funktion beschränkt sich darauf, Bindeglied zwischen den Sequenzen zu sein. Michail Bachtin dagegen sieht die Grundlagen für die polyphone Autonomie der Helden in Dostoevskijs Romanen im Einfluss der französischen Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts. Damit führt Bachtin die Vielstimmigkeit des psychologischen Romans ausgerechnet auf die Freiheit der Helden des Abenteuerromans zurück, die sich über die Gesetze der bürgerlichen Welt erheben.

Zum Experimentierfeld frühsowjetischer Prosaavantgarde wird das literarische Abenteuer aber nicht nur für die Verhältnisbestimmung von Erzählschema und Figurenkonzeption, sondern auch mit Fokus auf die Dynamik des literarischen Markts. Brigitte Obermayr liest den als Heftserie erschienenen Abenteuerroman *Iprit*, an dem Viktor Šklovskij als Autor beteiligt war, als „literarische Marktanalyse". Der Roman nimmt einerseits den kulturpolitischen Aufruf zur Abfassung eines kommunistischen Pinkerton – das heißt dazu, Inhalte der Tagespolitik in beliebten Formen zu vermitteln – ernst und reagiert damit auf die Produktionsbedingungen, unter denen der zeitgenössische Literaturbetrieb steht. Gleichzeitig wird die Wirkungsweise der Populärkultur aber zur Bedingung des im Roman erzählten Abenteuers selbst, kann dieses doch erst in Gang kommen, als ein schiffbrüchiger junger Russe zufällig auf eine *Tarzan*-süchtige junge Britin trifft und deren übermächtigen Projektionen ausgesetzt ist.

Unter gänzlich anderen Voraussetzungen stellt auch Arno Schmidt die Frage nach der „ungeheuren Wirkung" der Abenteuerromane, konkret derjenigen Karl Mays. Susanne Lüdemann untersucht Arno Schmidts Lektüremodell und einen der Romane Mays (*Ardistan und Dschinnistan*), auf die es sich richtet. Sie fokussiert dabei auf das Verhältnis zwischen der untersten Ebene dieses Lektüremodells, die Schmidt in der manifesten Reise- und Abenteuererzählung ansiedelt, und der obersten Ebene, der mal latenten, mal manifesten religiösen Allegorik. Aus dieser Perspektive lässt sich die allegorische Aufladung May'scher Abenteuerlandschaften auf die vormoderne Tradition der Pilgerreise zurückführen. Der Grund für den Erfolg Karl Mays auf dem Buchmarkt liegt demnach nicht nur darin, dass es sich bei seinen Texten um plotlastige Abenteuererzählungen handelt, sondern darüber hinaus in einer allegorischen und zugleich metaphysischen Aufladung der Chronotopoi des Abenteuers. In dieser Form der Überhöhung des Abenteuers

besteht LÜDEMANN zufolge auch ein wesentliches Verwandtschaftsmerkmal zwischen Karl May und Ernst Jünger.

Derart prononcierte Zugriffe auf das populäre Abenteuer, wie sie Arno Schmidt oder Šklovskij an den Tag legen, sind vergleichsweise selten. In der Regel sind die Spuren des Abenteuers in der Moderne – die Residuen seines Weiter- und Überlebens, die Arten seiner Vorkommens- und Wirkungsweisen – schwerer auszumachen. Einer dieser Spuren geht MARTIN VON KOPPENFELS nach, wenn er im Combray-Kapitel von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* eine Abenteuerlektüre nachweist. VON KOPPENFELS zeigt, wie Proust über eine verdeckte Referenz auf Jules Vernes *Michel Strogoff* das Schema der Initiation und die dazugehörigen symbolischen Passagen „zerschreibt". Dabei greift Prousts Zeitroman tief in die Rhythmik von Reisegeschwindigkeit, deskriptiven Exkursen und Abenteuerspannung ein, die das Lesetempo bei Verne bestimmt. Sie geht in einem jener syntaktischen „Zeitstrudel" unter, in die Prousts Leser allenthalben geraten. Das Projekt der Erinnerungssuche und der zur Verne-Lektüre gehörige Drang nach vorne, „zur immer neuen Wiederholung des Spannungsimpulses", treten damit weit auseinander. Doch in ihrer radikalen Rückwärtsgewandtheit rückt die *Recherche* zugleich nahe an Charakteristika vormoderner Erzählungen – an die diskontinuierlichen Figurenentwürfe, inkonsistenten Handlungsabfolgen und Wunschträume des Abenteuers – heran.

Neben dem Spannungsregime und der Abenteuerzeit steht in der Moderne auch die Raumökonomie des Abenteuers zur Disposition. Beobachtet man „emphatisch modernistische Erzählprojekte" bei deren eigenen „Untersuchungsleistungen", wie TOBIAS DÖRING dies in seiner Virginia Woolf-Lektüre „aus Abenteuersicht" vorschlägt, wird deutlich, wie sich der urbane Raum durch „Einstülpungen des maritimen Außenraums ins Innere der imperialen Metropole" (London) profiliert. Zugleich ruft Woolf die Abenteuertradition auf, um sie sich auf metaphorischen Wegen anzueignen und dabei wesentliche Implikationen, insbesondere den Drang zu Weltentdeckung und -eroberung, auf die eigene Romanpoetik zu übertragen. DÖRING stellt daher fest, dass sich in Elizabeth Dalloways „Piratenphantasie auf ihrer Busfahrt zu *The Strand*" weniger die bescheidene Restmenge imperialer „weltverändernder, weltgestaltender Handlungskraft" artikuliert, denn vielmehr ein selbstbewusstes modernistisches Erzählprogramm. Allerdings machen sich in dieser Phantasie und in anderen Abenteuerreferenzen Woolfs auch moderne-spezifische Verlusterfahrungen und Traumatisierungen bemerkbar, die ihre Texte in elegischer Perspektive zu bearbeiten suchen.

Immer wieder setzen Texte der Moderne das Abenteuer also als ein Mittel der Konfrontation von Erfahrungen der Gegenwart mit dem, was überkommen

und vergessen wurde, werden soll oder nicht vergessen werden kann, narrativ in Szene. JOHN ZILCOSKY sieht, ausgehend von Freuds Selbstbeobachtungen zu seinen Lektüren der Romane H. Rider Haggards, enge Verbindungen zwischen dem Abenteuerroman und einigen Grundgedanken der Psychoanalyse, wie sie Freud in der *Traumdeutung* formulierte. Dem abenteuerlichen Neuheitsversprechen und der Lust, „unbetretenes Gebiet“ zu entdecken, stellt ZILCOSKY die „unbewusste Angst vor der Heimkehr“ entgegen, welche sich in Form von Begegnungen mit dem Eigenen in der vermeintlichen Fremde artikuliert. Während solche Begegnungen in der Abenteuerliteratur leicht nachzuweisen sind, zeigt ZILCOSKY anhand der Traumerzählungen Freuds auf, dass umgekehrt „geographische Träume der Wiederholung“, „Déjà-vu-Träume“, die „direkt aus Büchern wie *She* und *The Heart of the World*“ zu stammen scheinen, grundlegend an der „Entdeckung der Psychoanalyse“ beteiligt waren.

Eine gemeinsame Voraussetzung solcher Auseinandersetzungen mit abenteuerlichen Spannungsbögen, Lektüreerfahrungen, Piratenphantasien im urbanen Raum oder der Angst des Abenteurers vor der Heimkehr liegt in den fiktiven und realpolitischen topographischen Gegebenheiten, an die sie geknüpft sind. Denn natürlich halten nicht nur populäre Romane Abenteuerfantasien wach, sondern auch all jene Reise-, Expeditions- und Explorationsberichte, die sich als faktuale Abenteuer geben. Der Beitrag von BARBARA KORTE widmet sich mit Apsley Cherry-Garrards 1922 publizierten Memoiren *The Worst Journey in the World* einer 1910 bis 1913 durchgeführten Antarktis-Expedition, die an einen „letzten Ort imperialen Begehrens“ führt. Dabei stellt KORTE eine signifikante Distanzierung zu den für solche Reisen üblichen Gepflogenheiten des Abenteuererzählens fest. Wie sie zeigt, lässt sich diese Distanz am Verhältnis Cherry-Garrards zu den überkommenen Erzählungen imperialer Entdeckungsreisen ebenso ablesen wie am modernistischen „Narrativ des Traditionsbruchs“, das die Erzählweise des Berichts prägt. Im Hintergrund steht die Katastrophe des Ersten Weltkriegs, auf die auch Cherry-Garrards zwiespältiges Verhältnis zum Heroismus des Abenteurers zurückzuführen ist.

Eine andere Form des Bruchs mit den qua Abenteuer motivierten und erzählten geopolitischen Expansionsbewegungen thematisiert ALEXANDER HONOLD mit einem Beitrag, der unter anderem Texte von Cooper, Thomas Mann, Frenssen, Frisch und Jünger umfasst. HONOLD zieht mit Blick auf die Geschichte des deutschen Kolonialromans und des deutschen Kolonialismus eine direkte Verbindungslinie zwischen der „Krise des Abenteuer-Paradigmas“ in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts und der „radikalen Ausflucht aus dem Dilemma“ in Form des Aufbruchs in die neuen afrikanischen Kolonialgebiete. Diese Krise untersucht HONOLD entlang der Parameter der

Abenteuerfahrt und der sich im Raum manifestierenden Widerstände, die sich in Form von Bewährungsproben der transgressiven Dynamik entgegensetzen. Er zeigt, wie sich diese Widerstände im Kolonialroman zu Frontbildungen verhärten, die immer brutalere Überschreitungsmanöver hervorrufen.

Den Abenteuerraum als kolonial „vermintes Terrain" untersucht auch WOLFGANG STRUCK. Anhand der Sitzungsprotokolle des Deutschen Reichstags zum Fall Carl Peters im Jahr 1896 zeigt er die politische Brisanz der Projektion abenteuerlicher Lebens- und Handlungsbedingungen in der Moderne auf. In den Protokollen kommt das unmenschliche Verhalten deutscher Kolonialbeamter, namentlich jenes von Peters, im damaligen Deutsch-Ostafrika zur Sprache. Zur Debatte steht die Frage, ob dieses Verhalten als entschuldbare Abenteuerhandlung oder aber als Verbrechen zu gelten hat. Sowohl in den kontroversen Redebeiträgen der Reichstagssitzungen als auch in Peters phantasmatischen Reiseberichten, die sich freilich als faktographisch empfehlen, arbeitet STRUCK eine Rhetorik heraus, die auf offensive Weise mit dem Topos der abenteuerlichen Ausnahmesituation argumentiert, um damit rassistisch und nationalistisch motivierte Verbrechen zu rechtfertigen.

Territorialisierungen und Projektionen betreffen aber auch das Verhältnis von Abenteuerliteraturen und Abenteuerkulturen unterschiedlicher nationaler bzw. nationalsprachlicher Provenienz zueinander. ELISABETH HUTTER zeigt dies anhand eines Vergleichs der beiden Gründungsdokumente der britischen und der deutschen Pfadfinderbewegung: *Scouting for Boys* (1908) und das *Pfadfinderbuch* (1909). Sie beobachtet auf Seiten der Übertragung ins Deutsche eine pädagogische Zähmung der Abenteuerlust, welche die britische Pfadfinderbewegung in ihre Dienste nahm. Ein wesentlicher Unterschied liegt HUTTER zufolge darin, dass das *Pfandfinderbuch* das „literarisch inspirierte Abenteuerspiel" als Erlebniskategorie ausklammert, um sich auf die „Kanalisierung jugendlicher Energie in die Rolle des guten Bürgers" zu konzentrieren. Zu diesem – auch militaristisch und nationalistisch motivierten – Zweck wird gezielt auf die Vorgeschichte des modernen Abenteuers zurückgegriffen und mit „Parzival ein tugendhaftes Idealbild des deutschen Pfadfinderabenteuers" installiert.

Zu einer kultur- und diskurspolitisch motivierten Adaption von Abenteuerkulturen kommt es unter anderen Vorzeichen auch im nachrevolutionären Russland. Sie betrifft besonders, wie MATTHIAS SCHWARTZ ausführt, die von der französisch- und englischsprachigen Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts perpetuierten Figurationen „extremer Grenzerfahrungen" in westlichen Kolonialimperien. Die Konstellation der Begegnung mit dem Anderen im ‚eigenen' Land sieht sich dem Programm der Sowjetisierung ausgesetzt.

Schwartz zeigt die kulturpolitischen Verschiebungen und Schwierigkeiten auf, die mit einer im Abenteuermodus argumentierenden „Exotisierung der sowjetischen Peripherie" einhergehen. Wird die ideologische ‚Kolonialisierung' der indigenen Bevölkerung zunächst als „antikolonialer Befreiungskampf" gefeiert, erscheinen die dazugehörigen abenteuerlichen Exotismen und Plotmodelle den Programmatiken der 1930er Jahre zunehmend suspekt. Dies führt zu bemerkenswerten Neubestimmungen des Abenteuererzählens, bei denen nahezu alle Merkmale, die es definieren, umkodiert werden.

Wie bereits in diesem verkürzten Gang durch die Beiträge des Sammelbandes deutlich wird, finden sich in modernen Literaturen neben dem Topos der Zurückweisung des (populären) Abenteuers immer wieder Verfahren seiner – ironisch oder analytisch distanzierten, häufig auch machtpolitisch instrumentalisierten – Reaktivierung und Aneignung, an denen sich die Produktivkraft des scheinbar Trivialen bzw. die Aktualität des scheinbar Obsoleten ablesen lässt. Zudem kann das Abenteuer aufgerufen werden, um einer modernistischen Verwischung der Differenz von Literatur und Nicht-Literatur zuzuarbeiten. Die Heterogenität dieser Verfahren zeigt, dass es nicht *eine* Geschichte des Abenteuers in der Moderne gibt, sondern viele. Für sich genommen überrascht das kaum. Bemerkenswert ist jedoch, dass diese hier aufgezeigten Geschichten begleitet werden von unterschiedlichen Anläufen, das Abenteuer als historische Formation des epischen Erzählens oder als Metonymie des Populären zu perspektivieren und es dabei zugleich so zu rekonzeptualisieren, dass es für das eigene Projekt, sei es nun literarisch, theoretisch oder kulturpolitisch ausgerichtet, anschlussfähig wird. Indem die Autorinnen und Autoren, deren Texte hier untersucht werden, nicht nur und nicht einmal immer vordringlich Abenteuer erzählen wollen, sondern vielmehr selbst an einer Geschichte und Theorie des Abenteuers mitschreiben, betreiben sie dessen moderne Transformation.[28] Insofern lassen sich die ideologischen Vereinnahmungen und politischen Indienstnahmen des Abenteuers auch nicht ganz von den modernistischen Erzählverfahren und Theoriebildungen trennen, die sich auf die Möglichkeiten und Grenzen des Abenteuers als narratives Konzept richten (und *vice versa*). Hier wie dort hat sich der Reiz, der von Abenteuerplots und abenteuerlichen Motivbeständen

28 In Anlehnung an das Konzept, das der Berliner Sonderforschungsbereich *Transformationen der Antike* entwickelt hat. Vgl. Hartmut Böhme, „Einladung zur Transformation" und Lutz Bergemann u.a., „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels", in: *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hg. v. dens. u.a., München: Wilhelm Fink 2011, S. 7–37 und S. 38–56.

ausgeht, nie einfach erledigt. Er fordert vielmehr sowohl seine Abwehr und Objektivierung als auch affirmative Anläufe, ihn produktiv zu machen, stets aufs Neue heraus. Aus dieser unauflöslichen Spannung geht die spezifische Signatur des Abenteuers in der Moderne hervor.

Alexander Honold

Fahrten und Fronten
Umschriften des Abenteuerromans in Kolonialismus und Krieg

Ausgangsbefund: Die moderne Entwertung des Abenteuers?

Fahrten und Fronten, so die methodische Prämisse dieses Beitrages, liefern so etwas wie die elementaren Gestaltungsformen des Abenteuernarrativs. Durch ihre Bewegung erzeugt die Fahrt eine sukzessive Linie, die Front hingegen steht für eine antagonistische Gefahrensituation oder Bewährungsprobe. Im Kant'schen Sinne leisten Fahrten und Fronten insofern die transzendental-ästhetische Arbeit der diegetischen Konfiguration von *Zeit* und *Raum*, und sie tun dies vornehmlich dadurch, dass sie eine zeitlich gerichtete Inwertsetzung des Raumes zum Handlungsziel und Verhandlungsgegenstand erheben. Denn ohne sukzessive Bewegung im Raum ist das Ingangkommen eines Abenteuers nicht denkbar, seine dramaturgische Intensivierung aber verlangt wiederum nach der oppositionellen Struktur einer Kraftprobe bzw. eines Gefahrenmoments. Einerseits also ist das Schema motorischer Linearität gefordert, zum anderen die szenische Raumaufstellung einer agonalen Konfrontation.

Fahrten und Fronten sind insofern als *Patterns* einer überzeitlichen Gestaltungsvorlage zu betrachten, was die Bereitstellungen aus dem Baukasten erzählerischer Grundformen betrifft; doch führen beide einen dominant historischen Index mit, weil sich naturgemäß die Art des Fahrens und die Semantik der Frontbildungen im Laufe der jüngeren kultur- und literaturgeschichtlichen Entwicklungen in ganz erheblicher Weise geändert haben und die hieraus gespeisten Erzählformen ihrerseits von den grundstürzenden Umbrüchen und Transformationen der Moderne zeugen. Es wird also darauf ankommen, die Beobachtungen zur induktiven Wirksamkeit elementar-literarischer Gestaltungsschemata mit Überlegungen zu den Konjunkturverläufen und Auftrittsbedingungen des modernen Abenteurertums zu verknüpfen, was immer zugleich bedeutet, an dessen mentaler und infrastruktureller Krisendiagnose mitzuschreiben.

Als entscheidende Bruchlinien in der neueren Geschichte des Abenteuerromans erweisen sich retrospektiv seine Instrumentalisierung und Korrumpierung durch zwei miteinander verflochtene geschichtliche Aufladungen, durch Kolonialismus und Krieg. Unter diesen Einflüssen verengte sich die

DOI:10.30965/9783846765166_003

Abenteuererzählung zu einem militarisierten Konzept der territorialen Landnahme und ihrer Rechtfertigungsmuster. Gegen solche ideologischen Überdehnungen des Abenteuers machte sich in und seit der klassischen Moderne eine zunehmende Skepsis gegenüber dem Begriff und seinen Erzählformen geltend. Es scheint dabei eine stufenweise Delegitimierung des Abenteuernarrativs eingetreten zu sein, die in diesem Beitrag zunächst (und in rückwärtsschreitender Chronologie) drei ausschnitthafte Textproben aus der Spätphase des hier in Rede stehenden formengeschichtlichen Übergangs veranschaulichen, ehe in den weiteren Abschnitten sodann die ‚klassische' Konstellation von Kolonialismus und Krieg anhand zweier paradigmatischer Ausprägungen des Narrativs der Landnahme im Modus intensiver Textlektüre nachgezeichnet wird. Hier das erste, prominente Textbeispiel aus dem Jahr 1924.

„Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen."[1] Mit schlichten Worten beginnt einer jener großen Zeit- und Gesellschaftsromane der klassischen Moderne, die in den 1920er Jahren die Bilanz der mit dem Ersten Weltkrieg hinabgesunkenen Epoche einer langen, mehr als vierzigjährigen Friedensära und Gründerzeit ziehen. Der Eröffnungssatz in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* bildet in stilistischer Hinsicht einen eher unscheinbaren Auftakt, stellt man in Rechnung, dass die nachfolgende Handlung den ‚einfachen jungen Menschen' des Beginns für ganze sieben Jahre ungeplant in die Hochgebirgswelt eines Davoser Lungensanatoriums entführen wird, während die Berufspläne und Familienbindungen des Protagonisten Hans Castorp im Flachland drunten zu bloßen Erinnerungsschemen verblassen.

Am Ausgangspunkt des Romans (und seines Abenteuers) steht die immerhin nicht unbeträchtliche räumliche Mutation einer größeren Eisenbahnreise, die den Helden von seiner hanseatischen Heimatstadt hoch im Norden bis an die südliche Grenze der deutschen Sprachregion, in die alpine Berglandschaft Graubündens, bringen wird. Zu jener Zeit kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts erschien eine solche Eisenbahnreise quer durch Deutschland und die halbe Schweiz noch als eine aufwendige Sache, zumal wenn man die enge zeitliche Begrenzung des ins Auge gefassten Aufenthaltes in den Bergen mit in Rechnung stellte. „Von Hamburg bis dort hinauf, das ist aber eine weite Reise; zu weit eigentlich im Verhältnis zu einem so kurzen Aufenthalt", gibt prompt

1 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, 23 Bände, hg. v. Heinrich Deterding u.a., Frankfurt a.M.: S. Fischer 2002–2012, Bd. 5.1, hg. v. Michael Neumann, S. 11.

der Erzähler des Romans zu bedenken. Es gehe bei jener Fahrt „durch mehrere Herren Länder, bergauf und bergab"; und endlich am Bodensee angelangt, müsse der Reisende sogar auf das Schiff wechseln, um hernach, allerdings nur für relativ kurze Zeit, ab Rorschach wieder die ruhige Fahrt eines gebahnten Schienenstranges zu genießen. Dann aber gelte es abermals, auf ein anderes Vehikel umzusteigen, „in Landquart, einer kleinen Alpenstation", wo eine für die engen Bergwindungen besser geeignete Schalspurbahn die Passagiere in Empfang nimmt. Diese besteige man „nach längerem Herumstehen in windiger und wenig reizvoller Gegend", so berichtet der kundige Erzähler, „und in dem Augenblick, wo die kleine, aber offenbar ungewöhnlich zugkräftige Maschine sich in Bewegung setzt, beginnt der eigentlich abenteuerliche Teil der Fahrt".[2]

Während der Romananfang eigentlich von den Geschicken des angehenden Schiffsbau-Ingenieurs Hans Castorp Näheres hatte berichten wollen, dessen dreiwöchige Besuchsreise bei seinem lungenkranken Vetter sich unerhörter Weise zu einem eigenen Sanatoriumsaufenthalt von monströser Länge auswachsen wird, gerät schon die Schilderung der Anreise unversehens zu einer ausführlichen Unterweisung des Lesers hinsichtlich der geographischen und infrastrukturellen Details, welche die von besagtem Reisenden zum Auftakt des Geschehens zurückgelegte Fahrstrecke als solche aufzuweisen hat. Die geographischen Bemerkungen sind im Präsens gehalten und dadurch als nicht genuin handlungsführende, sondern sentenzartige und reflektierende Einschaltung des Erzählers kenntlich gemacht. Denn all jenes, was Hans Castorp auf seiner langen und zusammengesetzten Fahrstrecke zu absolvieren hat, würde auch jedem anderen Reisenden auf derselben Strecke widerfahren. Noch entbehrt also seine Reisegeschichte der individuellen und dramaturgischen Besonderheiten; der „eigentlich abenteuerliche Teil" seiner Geschichte steht ihm erst ab dann bevor, als die touristisch sporadische Kontaktnahme mit der Welt des Hochgebirges sich in eine veritable Kranken- und Fallgeschichte umzuwandeln beginnt. Womit wir zu unerwarteter Stelle beim tragenden Stichwort, seinen semantischen Schattierungen und literarischen Konjunkturkurven wären.[3]

2 Mann, *Der Zauberberg*, S. 11.

3 Zum Roman liegen eine Fülle von textgenetischen, wissens- und diskursgeschichtlichen Studien vor; vgl. zum Forschungsstand Katrin Max, „*Der Zauberberg*", in: *Thomas Mann Handbuch*, hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx, Stuttgart: J. B. Metzler 2015, S. 32–42; zum „Vorsatz" des Romans vgl. insbesondere Marcel Lepper, „Vorsätzlich. Zur Struktur des *Zauberbergs*", in: *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, hg. v. Stefan Börnchen u.a., München: Wilhelm Fink 2012, S. 383–400; ferner: Stefan Bodo Würffel, „Zeitkrankheit – Zeitdiagnose aus der Sicht des *Zauberbergs*. Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges – in Davos

Allerdings: „Abenteuerlich" kann trotz der gewaltigen bautechnischen Leistungen, die auf der rhätischen Eisenbahn zu bewundern sind, das Befahren einer regelmäßig und zuverlässig bedienten Fahrstrecke nicht genannt werden. Das weiß und berücksichtigt der Erzähler Thomas Manns, wie dem leicht ironisierenden Unterton seiner Schilderung zu entnehmen ist. In einer Welt, die von Schienensträngen, Tunneln und Brücken durchzogen ist und deren Fahrterlebnisse von den Zeitvorgaben des Kursbuches diktiert werden, vermag das individuelle Leben kaum mehr ins Abenteuerliche auszubrechen. Dem Einzelnen kommt bei seiner je individuellen Nutzung der vorhandenen Verkehrsmittel lediglich die Aufgabe zu, für sich selbst die Gültigkeit jener umfassenden und fein verästelten Ordnungsstrukturen nachzuvollziehen, welche die gesellschaftlichen Institutionen so unauffällig wie unausweichlich etabliert hatten. Und doch wird Hans Castorp dieses ‚vorgespurte' Leben verlassen, noch ehe er es richtig angetreten hat. Mit dem stilistisch frappanten Nebeneinander zweier Erzähltempi, des handlungsgesättigten Präteritums für die individuelle Lebenslinie des Protagonisten und der Präsensform, welche die funktionalen Strukturzusammenhänge kommentiert, spielt Thomas Mann in der Eröffnungspassage des *Zauberberg*-Romans ahnungsvoll die zeitgenössisch medialisierten Auftrittsbedingung des modernen Abenteuers durch.

Für eine zweite, um gut drei Jahrzehnte später situierte Textprobe zur Krisendiagnose des modernen Abenteurertums ist dann schon ein anderes Verkehrsmittel heranzuziehen, denn hierbei geht es um die in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzende Zeit der großen Flugreisen. Sie wird in Max Frischs Roman *Homo Faber* (1957) am Beispiel einer Notlandung in der mexikanischen Wüste exemplifiziert, die dem Titelhelden auf seiner Reise von New York nach Mexico City widerfährt. Der Flugzeugtyp, dem Walter Faber sich dabei anvertraut, trägt den suggestiven Namen *Super Constellation*: ein zwischen Mythos und Technik oszillierendes, überdeterminiertes Sinnzeichen, in dessen Mehrdeutigkeit bereits die inzestuöse Vater-Tochter-Beziehung als das tragende Konfliktmuster der Romanhandlung mitzuschwingen scheint, stellt sich doch auch diese als eine gewissermaßen aus dem ödipalen Beziehungsraum einer zersplitterten Kleinfamilie generierte „Super Constellation" dar.

Faber, wörtlich der ‚Handwerker', fungiert seinerseits in Max Frischs allegorischer Konstruktion bekanntlich als der schon durch seinen sprechenden Namen hinlänglich gekennzeichnete Vertreter des naturwissenschaftlich-technisch ausgerichteten Typus. Er ist ein durch und durch zeitgemäßer Akteur, der ganz auf Machbarkeit, Kontrollierbarkeit und Effizienz in allen

erlebt", in: *Das „Zauberberg"-Symposium 1994 in Davos*, hg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1995, S. 197–224.

Angelegenheiten des Lebens setzt. Doch selbst (und gerade) Faber ist, wie die Romanhandlung in extenso demonstriert, bei seinem Verhalten in tiefgründige, archetypische Bindungen verstrickt, er durchläuft die klassischen Verhaltensmuster tragischer Verblendung und Schuld. Schon auf dem besagten Flug, der den Ingenieur zu einem Arbeitseinsatz nach Mexiko bringen sollte, verspürt Faber bei einer noch planmäßigen Zwischenlandung in Houston, Texas, nach einem kurzen Schwächeanfall den vehementen Impuls, beim erneuten Boarding einfach fernzubleiben und aus der programmgemäßen Weiterreise auszuscheren. Und wie schon bei Frischs literarischen Vorgänger-Figuren des Rip van Winkle und des Anatol Stiller glimmt auch in Faber der verzweifelte Versuch auf, endlich nicht mehr derjenige zu sein, den die phantasielose gesellschaftliche Mitwelt in ihm sieht. Während in den Lautsprechern wiederholte Male sein Name ausgerufen wird, hält sich Faber im Waschraum versteckt, doch vergeblich; mit einem resoluten „We're late, Mister Faber, we're late!" bugsiert ihn eine Stewardess dann doch noch in jenen Anschlussflug, der dann aufgrund einer schweren Motorenpanne nur wenige Stunden später in der mexikanischen Wüste stranden wird.[4]

Für ein mitteleuropäisches Lesepublikum der späten 1950er Jahre müssen Max Frischs Schilderungen der internationalen Flughafen-Prozeduren noch etwas Ungewohntes und Faszinierendes gehabt haben, denn transatlantische Flugreisen gehörten längst noch nicht zum allgemeinen Erfahrungsraum der bürgerlichen Mittelschichten. Nach den bedrückenden Zeiten der Nazidiktatur und der Kriegsjahre waren in den Fünfzigern immerhin die europäischen Auslandsreisen allmählich wieder in Gang gekommen, doch die Reisewege jenes Walter Faber mit der *Super Constellation* tönten in der nüchternen, ausgebleichten Nachkriegskultur wie die Kunde aus einer fernen, fremden und aufregenden Welt. Selbst die reichlich eingeflochtenen idiomatischen Wendungen des amerikanischen Englisch sind auf Beeindruckung angelegt – und sie gehen mit einer dezidierten Abkehr vom alteuropäischen Denken einher. Als Techniker glaube er nicht an „Fügung und Schicksal", gibt Faber im Nachhinein zu Protokoll, der heikle und durchaus nicht ungefährliche Zwischenfall mit dem Motorschaden habe nichts Mysteriöses an sich gehabt, er sei nichts anderes gewesen als „eine ganze Kette von Zufällen".[5] Zufälle freilich, ohne die Faber weder seine frühere jüdische Geliebte wiedergesehen noch je von seiner Tochter erfahren hätte, so dass zumindest der Roman Fabers keineswegs auf solche schicksalsschweren Machinationen verzichten kann.

4 Max Frisch, *Homo faber. Ein Bericht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 14.
5 Frisch, *Homo faber*, S. 22.

Der Grund, die havarierte Flugreise des nüchternen Schweizer Romanprotagonisten hier überhaupt als Belegstelle anzuführen, liegt in den Reflexionen, die Faber in der mexikanischen Wüste nach der Notlandung seines Flugzeuges anstellt.

> Unser Aufenthalt in der Wüste von Tamaulipas, Mexico, dauerte vier Tage und drei Nächte, total 85 Stunden, worüber es wenig zu berichten gibt – ein grandioses Erlebnis (wie jedermann zu erwarten scheint, wenn ich davon spreche) war es nicht.

Und nochmals: „Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind."[6] Wie die etwas einseitige und didaktisierte Rezeption des Frisch-Klassikers etwa im Rahmen des schulischen Deutschunterrichts zeigt, haben die geisteswissenschaftlich vorbelasteten Interpreten des Textes derlei Äußerungen des Titelhelden fast immer als vom Autor bewusst übertriebene stilistische Provokation, und figurenseitig als psychologischen Ausdruck schierer Überheblichkeit verstanden. *So sehr* gegen die Kategorie des Erlebnisses eingenommen zu sein, so abgebrüht und unbeeindruckt nach einem grundstürzenden Gefahrenmoment wieder zur Tagesordnung übergehen zu wollen – allein schon für diese Hybris wird der selbstbewusste Techniker in den folgenden Verwicklungen des Romangeschehens heftig bestraft werden müssen, bis er sich eines Besseren besinnt.

Wie aber, wenn Max Frisch, seines Zeichens freischaffender Architekt, Absolvent der Zürcher Eidgenössisch-Technischen Hochschule und jugendlicher Freund des bewunderten Kunstzertrümmerers Bert Brecht, es mit der antiromantischen Attitüde seines Protagonisten doch ernst gemeint hätte?[7] Dass die durch Technik und Medien gewandelte moderne Lebenswirklichkeit sich zunehmend weniger mittels der gewohnten Formen des affektiven *Erlebens* fassen ließ, das war als Erkenntnis schon von Schriftstellern und Intellektuellen der Neuen Sachlichkeit verschiedentlich formuliert worden;

6 Frisch, *Homo faber*, S. 22 f., 24.

7 Zur Frage des Aufeinandertreffens von Technik und Erlebnis vgl. Melanie Rohner, *Farbbekenntnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs Stiller und Homo faber*, Bielefeld: Aisthesis 2014; Klaus Müller-Salget, „Oedipus und die Sphinx: Technik, Natur und Mythos in Max Frischs *Homo faber*", in: *Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzenten*, hg. v. Klaus Müller-Salget, Innsbruck: Univ. Innsbruck 2005 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 69), S. 137–147; Wolfgang Gast, „Zukunftsmodell ‚Technischer Fortschritt'?: Max Frischs Roman *Homo Faber* (1957) und Volker Schlöndorffs filmische Interpretation (1991)", in: *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, hg. v. Carsten Gansel, Dresden: Neisse-Verlag 2006, S. 135–152.

Walter Benjamin hatte hierzu im Hinblick auf die Rückkehrer aus dem Ersten Weltkrieg in seinem *Erzähler*-Aufsatz weitreichende Überlegungen angestellt.[8] Für den hier in Rede stehenden Zusammenhang ist zu unterstreichen, dass die von Max Frisch seinem Helden in den Mund gelegte Erlebnisresistenz nichts anderes als eine fundamentale, kritische Auseinandersetzung mit der *Erzählform des Abenteuers* impliziert. Als Erzählform ist die Kategorie des Abenteuers insofern anzusprechen, als sich die Fraglichkeit der Erlebnis-Kategorie für den Protagonisten genau dann manifestiert, als er in seiner Darstellung an die diegetische Position des besagten Störfalles herangerückt ist und den Vorgang selbst wie auch seine eigene Befindlichkeit nun in Worte zu kleiden hat. Der von Frisch unter den allegorischen Haupttitel des *Homo Faber* gesetzte, gattungssignifikante Untertitel dieses Prosabandes plädiert dezidiert nicht auf „Roman", sondern trägt die schlichte Bezeichnung „Ein Bericht". Zur Verhandlung steht dabei, mit aller intrinsischen Widersprüchlichkeit eines solchen Unternehmens, nichts Geringeres als die Austreibung der Erzählform des Abenteuers.

Nach solcherlei Krisendiagnosen wird es Zeit, auch der literarischen Gegenrede Aufmerksamkeit zu widmen, die selbst noch unter den Auspizien des 20. Jahrhunderts Protagonisten aufbietet, welche von der Sehnsucht nach Intensität in ferne und fremde Weltteile angetrieben werden. Meine dritte tentative Sondierung zu den Geschicken des Abenteuers in der Moderne betrifft deshalb einen längeren Erzähltext, dessen Niederschrift in die Mitte der 1930er Jahre fiel, während sein Handlungszeitraum in das Jahr 1913 zurückreicht, in die letzte Phase der Vorkriegswelt. Es geht dabei um einen jugendlichen Oberschüler, der Hals über Kopf sein Elternhaus und den faden Gymnasialalltag hinter sich lässt, um in einem Afrikaeinsatz mit der Fremdenlegion ein wildes und aufregendes Leben zu finden. Mit der zwischen 1933 und 1936 entstandenen (und später mehrfach überarbeiteten) Erzählung *Afrikanische Spiele*[9] hat Ernst Jünger aus größerem zeitlichen Abstand eine Jugendepisode

---

8 Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]", in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bände, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974–1989, Bd. II, S. 438–465; vgl. Alexander Honold, „Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens", in: Walter Benjamin, *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 303–342.

9 Ernst Jünger, *Afrikanische Spiele*, in: ders., *Sämtliche Werke. Erzählende Schriften I*, 22 Bände, Stuttgart: Ernst Klett – Johann G. Cotta 1978–2003, Bd. 15; zu den Textstufen vgl. Volker Mergenthaler, „*Afrikanische Spiele*", in: *Ernst Jünger-Handbuch*, hg. v. Matthias Schöning, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 123–130.

seiner eigenen Biographie wiedergegeben und sie an einen fiktionalisierten Protagonisten namens Herbert Berger delegiert.[10]

Jüngers Erzählung ist wie ihr jugendlicher Held von einem aus der Imaginationskraft genährten Begehren nach dem Abenteuer getrieben.

> Es ist ein wunderlicher Vorgang, wie die Phantasie gleich einem Fieber, dessen Keime von weither getrieben werden, von unserem Leben Besitz ergreift und immer tiefer und glühender sich in ihm einnistet.[11]

Dieser Eröffnungssatz ist zugleich die programmatische Präambel des Textes. Weil dem Schüler Berger das „Alltägliche" nur mehr „Unlust" und „Überdruß" bereitet, trägt er sich schon einige Zeit mit Fluchtgedanken, die von den „weißen Flecken der Landkarte" wie magisch angezogen werden. Wie manche andere, hegt er den aus einschlägigen Abenteuerbüchern und Zeitschriften angelesenen Traum, als „blinder Passagier" oder „Schiffsjunge" eine Seefahrt nach Afrika zu unternehmen und dort mit kühnen Pionieren zu den geheimnisvollen oberen Stromgeflechten des Nils oder Kongos vorzustoßen.[12]

Doch während andere ihre Flucht- und Heldenphantasien nur tatenlos träumten, merkt Berger rasch, dass es zunächst und vor allem des Mutes bedarf, „erst einmal die Grenze zu überschreiten" und „sich aus dem Gewöhnlichen zu entfernen". Hellsichtig beklagt Berger eine Malaise der exotistischen Sehnsuchtsgefühle, die eigentlich erst der rückschauende Erzähler auf den Begriff zu bringen vermag, nämlich das „Mißverhältnis zwischen den ausschweifenden Möglichkeiten der Träumerei und den geringsten Maßnahmen zu ihrer Verwirklichung". Weil ohne äußerlichen Druck kein eigenes Handeln erfolgt, beschließt der Protagonist, sich selbst unter Zugzwang zu setzen wie ein wankelmütiger Wassersportler an der Kante des obersten Sprungbrettes, der, sich selbst überlistend, den eigenen Körper derart ins Schwanken bringt, „bis man sich plötzlich zum Absprung gezwungen sieht."[13] Hier gibt unverkennbar der ehemalige Stoßtruppführer des Ersten Weltkriegs eine Rezeptur aus dem eigenen Seelenhaushalt preis.

Entschlossen zum großen Aufbruch, erwirbt der Oberschüler ein Bahnticket zur französischen Grenze, packt einen heimlich erstandenen Revolver und ein

---

10 Die „literarische Überformung" und fiktionale Differenz gegenüber dem autobiographischen Material betont Steffen Martus, *Ernst Jünger*, Stuttgart: J. B. Metzler 2001, S. 110.

11 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 77.

12 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 77 f.

13 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 80.

Afrika-Reisebuch (*Die Geheimnisse des dunklen Erdteils* von Henry Morton[14]) in den Rucksack und schlägt sich über mehrere Stationen bis ins Aufnahmebüro der Fremdenlegion durch, das sich justament in der französischen Festungsstadt Verdun befindet, die nur wenige Jahre später zu einem Kristallisationspunkt in der Leidensgeschichte der Kriegsnationen werden sollte. Revolver und Abenteuerbuch: Sie verkörpern als Requisiten die stilistische Mixtur aus Geographie und Gewalt, aus aufgesogener Literatur und eingenommener Hasardeur-Pose, mit der Berger sein kurzes Kolonialabenteuer antritt, während der deutlich abgebrühtere Erzählvorgang das Ganze mit einem gehörigen Schuss Zynismus begleitet.

Die Erzählung amalgamiert autobiographische, historische und fiktionale Elemente zu einer leicht spöttisch, doch auch mit Emphase durchgeführten mediterranen Eskapade.[15] Für den entwichenen Gymnasiasten, der sich vor der Rekrutierungskommission um jene zwei Jahre älter lügt, die ihm der damals 18-jährige Ernst Jünger voraushatte, geht es darum, sich mit jugendlichem Überschwang in ein wildes und gefährliches Leben zu stürzen. Berger hatte (wie Jünger selbst seinerzeit) vom wunderlichen Eintritt eines deutschen Kleinstadtbürgermeisters in die Fremdenlegion in der Zeitung gelesen[16] und dadurch den Anhaltspunkt zu jener Brücke ins äußere Leben gefunden, die ihn aus der Lesebuchwelt seinen Träumereien in deren tatengesättigte Verwirklichung führen würde.

Das eigene Zaudern überspielend, peitscht sich der junge Mann mit der existentiellen Selbstzüchtigung pathetischer Gebärden voran. Sein letztes Bündel an Bargeldbesitz hatte Berger in einem Abflussrohr der Markthalle von Verdun versenkt, um alle Fesseln bürgerlichen Sicherheitsdenkens abzustreifen. Auf harten Eisenbahnpritschen schlingert er mit anderen Söldnern nach Marseille, wo die Tauglichkeitsuntersuchung und weitere Vorbereitungen zum Militärdienst dem eigentlichen Afrikaabenteuer vorausgehen. Erwartungsgemäß gerät der junge Berger unvorbereitet in die schlechte Gesellschaft derber und verschlagener Draufgänger. „Prügeleien und Übergriffe“ seien in dem alten Fort an der Mittelmeerküste „an der Tagesordnung“ gewesen,[17] gibt der Ich-Erzähler in Rückschau ungerührt zu Protokoll. Aber einer der Kameraden wird zum Freund, der dem Neuling mit wichtigen Ratschlägen hilft und später mit ihm zusammen aus dem nordafrikanischen Militärlager

14 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 82; vgl. Martus, *Ernst Jünger*, S. 113.

15 „Sein Grundirrtum besteht im Glauben an einen geographischen Fluchtpunkt, wohingegen das wahre Ziel in einer bestimmten inneren Einstellung liege.“ (Martus, *Ernst Jünger*, S. 113).

16 Vgl. Mergenthaler, *„Afrikanische Spiele“*, S. 126.

17 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 135.

türmen wird.[18] Denn dort stellen sich alsbald Attacken der Ernüchterung ein; „im Gelobten Land" Afrika erwartet den Abenteurer nichts anderes als eine Serie von Irritationen und Enttäuschungen. „Es gab hier zuviel Sand und zuwenig Bäume für meinen Geschmack",[19] so lautet noch die harmloseste Form der Entzauberung. Auch in Afrika ist, wie Berger feststellen muss, ein Steinhaufen nichts als ein Steinhaufen[20] – und könnte allenfalls vom irren Blick eines Don Quijote zu etwas Abenteuerlicherem verklärt werden. „Mir tat diese Entdeckung gut [...]. Es gibt kein besseres Heilmittel gegen die romantischen Neigungen."[21]

Und weil sich inzwischen mit Geldsendungen und Eilbriefen von Deutschland aus der besorgte Vater Bergers ins Geschehen eingeschaltet hat, wird der wegen seines Fluchtversuchs in die Arrestzelle verfrachtete Jüngling nach insgesamt lediglich drei Wochen in der afrikanischen Etappe aus dem Lagerleben wieder entlassen. Die Zeit des abenteuerlichen Intermezzos wird damit ebenso rasch beendet, wie sie angebrochen war, und hinterlässt nicht viel mehr als die pittoreske Episode eines jugendlichen Ausreißers. Ihr Held stuft zwar dieses „Experiment" als „mißglückt" ein, weil es „nur die Zahl der empfindsamen Reisen um eine letzte vermehrt" hatte, doch lässt er den angehenden Krieger der Folgejahre sogleich hinzufügen, dass diese „Niederlage" wie jede dafür da sei, „neue und stärkere Kräfte" zu wecken.[22]

Der deutlich aufklaffende Hiat zwischen gut erzähltem, aber nicht mehr erfahrbarem Abenteurertum erforderte eine biographische Weichenstellung; sie würde den Protagonisten Ernst Jünger vom status quo des Jahres 1913 in zwei denkbar unterschiedliche Richtungen davontragen. Zuerst zum Typus des Frontkämpfers und Stoßtruppführers, der in den Zeiten der Materialschlacht die heroische Gebärde des *last man standing* einnimmt; und sodann erst zur selbstrevisionistischen Neuerfindung des Autors Ernst Jünger, der mit der Desillusionsromantik[23] der *Afrikanischen Spiele* sein zweites und drittes Leben als Vorläufer der soldatischen Rebellion und als Schriftsteller der inneren Emigration inauguriert.

18 Es handelt sich bei dieser Figur des Freundes um Karl Rickert, dem Jünger die Schrift *An einen verschollenen Freund* (1930) widmete und der in den *Afrikanischen Spielen* unter dem Namen Charles Benoit auftaucht (vgl. Martus, *Ernst Jünger*, S. 110).

19 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 135.

20 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 172.

21 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 194.

22 Jünger, *Afrikanische Spiele*, S. 241 u. 245.

23 Jüngers *Afrikanische Spiele* „illustrieren" demzufolge, so die Einschätzung von Steffen Martus, den gleichen „epochentypischen Vorgang der Desillusionierung wie der Beginn der *Stahlgewitter*" (Martus, *Ernst Jünger*, S. 110).

Landnahme im Zwiespalt. Wildnis, Alterität und Konkurrenzkampf in *The Last of the Mohicans*

Der Begriff des *Abenteuers* zeigt sich in seiner semantischen Wirkungsgeschichte stets von zweierlei Gestalt, bezeichnet er doch einerseits eine literarisch konventionalisierte Form der Darstellung sachlich neuartiger und menschlich gefährlicher Begebenheiten, zielt dabei jedoch immer schon auf jene handlungsintensiven Geschehnisse selbst, die der literarischen Ausformung imaginär oder faktisch zugrunde liegen. Und selbst der mit dieser Unterscheidung umrissene Zwiespalt, der zwischen den kulturell sedimentierten abenteuerlichen Geschichten und den Abenteuern des richtigen Lebens klafft, ist seinerseits die Folge eines genuin literarisch induzierten Diskurseffekts, denn schon in Cervantes' *Don Quijote*, diesem in vielerlei Hinsicht und auch für die Abenteuer-Philologie so grundlegenden wie musterbildenden Roman, stellen die Verführungen *zu* und die Warnungen *vor* der Lektüre abenteuerlicher Geschichten eine entscheidende Ressource für die Entwicklung eines Modells von neuzeitlich fiktionsbewusster Literatur dar.

Wie einst die *caballeros andantes* aus den Ritterromanen möchte der neuzeitliche Held auf große Fahrt gehen, dabei gefährliche Zweikämpfe bestehen und die Liebe einer schönen Frau erringen, um sich schließlich, mit einem stattlichen Landgut und Vermögen belohnt, erfolgreich zur Ruhe setzen zu können und auf seine vergangenen Heldentaten zurückzublicken. Je wirkmächtiger aber die Versprechungen der Literatur auf ‚das Reale' selbst verweisen, indem sie auf eine weitläufige, unerschöpfliche Welt der Fahrten, Gefährten und Gefahren vorausdeuten und ihre tatendurstigen Adepten zur Probe aufs Exempel anspornen, desto stärker drohen die im Wirklichkeitskontakt unvermeidlich auftretenden Desillusionierungseffekte auch den binnenliterarisch errichteten Erwartungshorizont des Abenteuers durch herbe Ernüchterungen zu durchkreuzen. Die prosaische Technik der Entzauberung, sie ist eine ebenfalls (mindestens) schon mit *Don Quijote* etablierte literarische Form, die mit abschwingender Handlungskurve ihre Protagonisten aus falschen Illusionen befreit und sie dabei nicht selten dem Spott einer nur dem Alltagsverstand verhafteten zeitgenössischen Mitwelt aussetzt. Das in vielen Romanen den hochgemut ausfahrenden Protagonisten bereitete *Desillusionierungs-Gefälle*[24]

24 Desillusionierung als Programm des neuzeitlichen Romans – so lautete schon der Befund bei Georg Lukács in seiner während des Ersten Weltkriegs verfassten literaturgeschichtlichen Studie zur Theorie des Romans; vgl. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied u.a.: Luchterhand 1971 [1920], S. 103.

wird somit in der Moderne immer mehr zum unentbehrlichen, untrennbaren Zwilling des Abenteuers.

Das Realitätsbegehren im Abenteuer richtet sich auf herausfordernde Fahrten und begehrte Besitztümer, auf eine episodische Reihe kämpferischer Bewährungsproben und auf die konsekutive Gewinnung von Glück, Gut und Ansehen. Sowohl die Emphase des entdeckungshungrigen In-die-Welt-Hinausziehens wie auch die Erwartung gefährlicher Begegnungen und Bewährungsproben unterliegen in der Moderne einer gesellschaftlichen Dynamik zunehmender Knappheits-Mechanismen. Man kann dies vor allem an der verbreiteten Klage vom Dahinschwinden jener berühmten weißen Flecken auf der Landkarte festmachen, die teils noch unerforschte, teils auch unzugängliche Gebiete in fernen Regionen der Erde anzeigten; von solchen *blank spots* und den von ihnen angespornten Finger-Reisen auf dem Atlas erzählt z.B. der alte Schiffskapitän in Joseph Conrads *Heart of Darnkness*, dass sie noch den Imaginationsraum seiner Kindheit geprägt und ihn dadurch zum späteren Kongoreisenden prädestiniert hätten.[25]

Reise- und Entdeckerlust sind die eine, Gefahren und Bewährungsproben die andere Energiequelle des Abenteuers. In den *âventiuren* der Ritterromane waren beide Motivkreise, die erlebnishungrige Ausfahrt und das Kräftemessen mit Gegnern und Gefahren verschiedenster Art, durch das formale Prinzip der episodischen Reihe und des sie verbindenden *doppelten Kursus* zu einer makrostrukturellen Einheit gefügt.[26] Inhaltlich kamen als Repertoire spannungsvoller Situationen für Heldenepik, *chanson de geste* und höfischen Roman sowohl die mündliche Überlieferung zurückliegender heroischer Kämpfe in Betracht wie auch, meist sachlich damit zusammenhängend, die Bewährung in fremdkulturellen Konfrontationen (etwa gegen die Sarazenen oder in den Kreuzzügen). Den eigentlichen *spin off* des europäischen Kolonialismus im 15. und 16. Jahrhundert reflektierten erst die Seefahrer- und Siedlergeschichten, die gelegentlich auch transgressive Szenarien von Gefangenschaft (*captivity narratives*) oder kulturellem Überläufertum

25 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, hg. v. Owen Knowles u. Robert Hampson, London: Penguin Classics 2016, S. 5. Zur literarischen Produktivität dieses späten, selbstreflexiven Kolonialnarrativs auch für die deutschsprachige Literatur vgl. Mathias N. Lorenz, *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness" in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Stuttgart: J. B. Metzler 2017.

26 Der Begriff des doppelten Kursus ist zunächst von Hugo Kuhn als Erzählmodell des Artusromans aufgestellt, dann von Hans Fromm weiter entfaltet worden. Vgl. aus neuerer Perspektive: Friedrich Wolfzettel, „Doppelweg und Biographie", in: ders., *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen: Max Niemeyer 1999, S. 119–141.

(*going native*) einbezogen. Als Inkubationsraum genuin modernitätsfähiger Abenteuernarrative lassen sich in gattungspoetischer Hinsicht zunächst die historischen Romane Walter Scotts (1771–1832), sodann vor allem die Indianerromane James Fenimore Coopers (1789–1851) betrachten.[27] Sie beide inszenieren die Zugkraft des Abenteuers bereits unter den Bedingungen sentimentalischer Distanz und selbstreflexiver Realisierungsvorbehalte.

Der Impuls Coopers, sich nur mit vergleichsweise schmaler autodidaktischer Vorbildung versehen als Verfasser von Reise- und Kriegsabenteuern aus der nordamerikanischen Pionierwelt zu betätigen, geht wesentlich auf seine Lektüre von Scotts *Waverly* zurück; sowohl für Cooper wie später auch für Charles Sealsfield und viele andere an pittoresken Stoffen interessierte Autoren des 19. Jahrhunderts lieferten Scotts weit ausgreifende Darstellungen geschichtlicher Dimensionen und vor allem seine vergleichenden Gegenüberstellungen von einst und jetzt, traditionalen und progressiven Gesellschaftsformen ein stilprägendes Vorbild. Allerdings verschiebt sich die Achse der Konfrontation, die in den Werken Scotts durch den temporalen Index eines Abstandes von zwei Generationen gekennzeichnet war (*'tis sixty years since*), in Coopers *Lederstrumpf*-Romanen gewissermaßen von der diachronen auf die synchrone Ebene, da die kulturgeschichtlich kollidierenden Sphären von indianischer Bevölkerung und weißen Kolonisten erzähldramaturgisch zu einer in simultaner Überlagerung bestehenden ethnographischen Konfliktsituation transformiert werden. Eine gewisse Assimilation gelehriger weißer Pfadfinder an indianisches Brauchtum und Naturwissen erscheint dabei wie im Falle des Trappers Natty Bumppo zwar prinzipiell möglich (und wird tendenziell im Erzählgefüge auch für wünschenswert und erfolgreich gehalten), doch gehorcht die Begegnung zwischen den *natives* und den europäischen Kolonisten andererseits zugleich den zerstörerischen Rahmenbedingungen eines grund- und ziellosen, erbittert ausgetragenen Kriegszustands.

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Coopers zweiter Wurf aus der entstehenden Serie der *Leatherstocking Tales*, der Roman *The Last of the Mohicans* (1826).[28] Es handelt sich dabei um die elegisch gefärbte Erzählung von der Figur des letzten Mohikaners, vom Kämpfen und Sterben des jungen Uncas, der sich wie sein Vater Chingachgook dem weißen Trapper Hawkeye

---

27 Gunter G. Sehm, *Der ethnographische Reise- und Abenteuerroman des neunzehnten Jahrhunderts. Eine Gattungsbestimmung*, Wien: Lauretum 1972, S. 14.

28 James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans. A Narrative of 1757* [Philadelphia: Carey & Lea], in: *The Leatherstocking Tales*, Bd. I, hg. v. Blake Nevius, New York: The Library of America 1985, S. 467–878. Deutsche Übersetzung: James Fenimore Cooper, *Der letzte Mohikaner. Ein Bericht aus dem Jahre 1757*, hg. u. übers. v. Karen Lauer, München: Carl Hanser 2013.

(Falkenauge), so der indianische Kriegsname Natty Bumppos, angeschlossen hatte, um eine Gruppe von Familienangehörigen eines alten Militärs in die sichere Obhut der britischen Befestigungsanlagen zurückzubringen. Dabei muss eine kleine, auf sich selbst gestellte Schar von Menschen durch widrigste Verhältnisse ihren Weg bahnen, wobei die Unwegsamkeit des Geländes und die wütenden Attacken indianischer und französischer Kriegstruppen ihnen gleichermaßen das Leben schwer machen. Gleich zu Beginn des Romans formuliert der Schriftsteller als eine Strukturformel seines Erzählkonzepts die enge Verbindung der beiden für das Abenteuer-Narrativ genuinen Phänomenbereiche von *Front* und *Fahrt*, indem er feststellt: „It was a feature peculiar to the colonial wars of North America, that the toils and dangers of the wilderness were to be encountered, before the adverse hosts could meet."[29]

Cooper hat in *The Last of the Mohicans* die Grundsituation einer ethnisch-kulturellen und zugleich militärischen Konfrontationslage als ein sowohl diachron wie synchron fungierendes Konfliktszenario ausgestaltet. Konkreter gefasst heißt das: Im Figurenarsenal des Romans gelangt einerseits die ethnische Differenz zwischen den indianischen Stämmen und den aus Europa eingewanderten Kolonisten zur Darstellung; diese wird indes überlagert durch ein mehrjähriges Kriegsgeschehen innerhalb der Kolonialmächte Frankreich und Großbritannien, deren in Besitz genommene nordamerikanische Gebiete in der See- und Bergregion zwischen den Quellgebieten des Hudson River und des Sankt Lorenz Stromes über eine lange und kaum definierte Grenzlinie hin aufeinandertreffen. Diese Kriegsmanöver wiederum gehörten zu der nordamerikanischen Vor- und Begleitgeschichte des sogenannten Siebenjährigen Krieges, der auf dem europäischen Schauplatz von 1756 bis 1763 geführt, jedoch in der nordamerikanischen Einflusssphäre bereits seit 1754 ausgetragen wurde, weshalb dieser schwerwiegende und folgenreiche militärische Konflikt aufgrund seiner interkontinentalen Gemengelage von Winston Churchill rückblickend als „Weltkrieg" im Wortsinne bezeichnet wurde.[30] Beide Kolonialmächte setzen bei ihren usurpierenden militärischen Aktionen indianische Krieger als ortskundige und kampferprobte Hilfstruppen ein, so dass der epochal größere, gut zwei Jahrhunderte währende Prozess der gegen die *natives* durchgesetzten europäischen Landnahme in Coopers Text unter die aktualpolitischen Vorzeichen militärischer Kampfhandlungen gerät, welche die Romanhandlung durch fast permanente Fluchten, Verfolgungen und Scharmützel vorantreiben.

29 Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 479.

30 Vgl. Rudolf Stichweh, „Zur Soziologie des Weltereignisses", in: *Weltereignisse. Theoretische und empirische Perspektiven*, hg. v. Stefan Nacke u.a., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 17–40, hier S. 32.

Zwischen den hellhäutigen, in Kleidung und Haltung nicht assimilierten Weißen am einen Ende der Skala und den schrecklich gewalttätigen, zügellosen Huronen im anderen Extrem zeigt das Personal des Romans eine ganze Reihe von Zwischenformen und Abstufungen des kulturellen Kontaktes und der habituellen Kompromissbildung.[31] Die Grundspannung der Dramaturgie greift wie schon angedeutet zugleich auf zwei unterschiedliche Formen von militärischer Konfrontation zurück, wobei einerseits indianische und europäische Kräfte einander gegenüberstehen, während andererseits zwischen der britischen und der französischen Kolonialmacht ein heftiger Kampf um die Abgrenzung respektive Ausdehnung der jeweiligen Einflussgebiete tobt. Die überdeterminierte Konfliktlage kommt schon durch jenen Namen zum Ausdruck, den die US-amerikanischen Geschichtsbücher dieser Kriegslage verliehen haben, indem sie sie als *French and Indian War* bezeichneten.

Ausgangslage und Akteure des Romangeschehens stellen sich folgendermaßen dar: Auf Seiten der aus dem französisch besetzten Kanada nach Süden vorrückenden Truppen des Generals Montcalm haben sich die Kämpfer des kriegerischen Huronenstammes am laufenden Kriegszug beteiligt, um teils zugunsten der französischen Kriegsführung und von ihr mit vagen Beutezusagen geködert mitzukämpfen, teils auch auf eigene Rechnung und eher in spontaner Gewaltaufwallung agierend, als an einer übergeordneten militärischen Strategie orientiert. In Abgrenzung von dieser höchst negativ gezeichneten ethnischen Gruppe profiliert Cooper den Stamm der Delawaren respektive der Mohikaner als würdevoll, friedliebend und naturverbunden, wenngleich in machtpolitischer Hinsicht längst in die Defensive gedrängt. Es sind nur mehr vereinzelte Mohikaner wie Chingachgook und dessen Sohn Uncas, die sich aktiv am Handlungsgeschehen beteiligen, indem sie dem weißen Trapper und Pfadfinder Natty Bumppo und dessen Schutzbefohlenen aus dem britischen Militärlager zur Seite stehen.

Auch wenn sich die französische Machtbasis in längerfristiger geschichtlicher Perspektive als militärisch schwächer und ökonomisch rückständiger erweisen und deshalb ihre hegemoniale Stellung in Nordamerika binnen eines halben Jahrhunderts nahezu vollständig einbüßen würde – wie das geneigte Publikum des Romans bei der Lektüre naturgemäß schon wissen konnte –, so sind es textintern und im gesetzten Handlungsrahmen des Jahres 1757 eher die britischen Stellungen, welche in den südlicheren Bereichen des

31 Dabei differenzierte Cooper wiederum innerhalb der Kolonisten zwischen „Europäern" (die erst vor kurzer Zeit eingewandert oder in Nordamerika nur temporär stationiert waren) und einsässigen Amerikanern, die in der neuen Welt geboren oder zumindest bereits aufgewachsen und sozialisiert waren.

Ostküsten-Hinterlandes in eine zunehmend bedrohliche Lage geraten. Zwei militärisch relevante Positionen insbesondere werden vom Romanerzähler als geographische Brennpunkte des Geschehens ins Visier genommen: die beiden zur Grenzsicherung der britischen Kolonie errichteten Stellungen Fort William Henry und Fort Edward, beide nach „beliebten Prinzen aus der Königsfamilie" benannt.[32] Fort Edward befand sich am Oberlauf des Hudson River und diente zur Absicherung des oberen Hinterlandes der südlichen Großregion um New York; Fort William Henry wiederum lag am Lake George, einem jener durch breite Wasserläufe verbundenen Seen, die wie auf der Perlenkette aufgereiht die Quellgewässer des kanadischen Sankt Lorenz Stromes bilden und somit für die Erschließung des gesamten Nordostens eine Schlüsselstellung einnahmen. Zwischen den beiden Forts, die logistisch jeweils einem anderen Gewässer-System zugehörten, existierten mehrere, unterschiedlich wegsame Landverbindungen, die in etwa einer, allerdings beschwerlichen, Tagesreise zurückgelegt werden konnten. Aufgrund der damit gegebenen geographischen Engstelle stauten und bündelten sich in der beschriebenen Region die Transportbewegungen und Kriegszüge.

> Perhaps no district, throughout the wide extent of the intermediate frontiers, can furnish a livelier picture of the cruelty and fierceness of the savage warfare of those periods, than the country which lies between the head waters of the Hudson and the adjacent lakes.[33]

Cooper hat ein spezielles Augenmerk darauf gelegt, die geographische Ausgangslage mit den zwei korrespondierenden Brennpunkten so präzise und plastisch wie möglich zu erfassen. Er nimmt in der Beschreibung die militärische Perspektive des sich vom kanadischen Norden her den britischen Besitzungen nähernden feindlichen Feldzuges ein, indem er ausführt:

> The lengthened sheet of the Camplain stretched from the frontiers of Canada, deep within the borders of the neighbouring province of New York, forming a natural passage across half the distance that the French were compelled to master in order to strike their enemies. […] With the high plain that there interposed itself to the further passage of the water, commenced a portage of as many miles, which conducted the adventurer to the banks of the Hudson, at a point, where, with the usual obstruction of the rapids, or rifts, as they were then termed in the language of the country, the river became navigable to the tide.[34]

---

32 Cooper, *Der letzte Mohikaner*, S. 24. „[…] calling each after a favourite prince of the reigning family" (Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 483).

33 Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 479.

34 Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 479 f.

Die Landschaftsbeschreibung ist demnach kein rein sachlicher, wertneutraler Diskurs, sie steht je schon im Dienste der Parameter von strategischer Analyse und kolonialer Usurpation.

Auch werkgeschichtlich hatte für Cooper die landschaftliche Faszination der in gegenläufige Einflusssphären aufgespaltenen hydrographischen Systeme den eigentlichen Auslösereiz für die Imagination der Romanhandlung gebildet. Im Sommer 1824 hatte Cooper mit einer kleinen englischen Reisegruppe eine Fahrt den Hudson River hinauf unternommen und war mit ihnen anschließend weiter zum Lake George gelangt, von wo aus man die spektakuläre Engstelle und Wildwasserpassage von Glens Falls besichtigte, einer Serie von Wasserfällen, in deren Mitte sich eine von der Strömung ausgehöhlte Felseninsel befindet.[35] Die Besichtigung des Naturschauspiels stand zu dieser Zeit aufgrund ihrer fortgeschrittenen technischen und touristischen Erschließung selbst schon unter einer sentimentalischen Perspektive, die der Autor sodann auch auf das ethnographische Setting überträgt und für sein literarisch-elegisches Erzählprogramm zu nutzen versteht.

> Die Wasserfälle wurden damals bereits von vielen Touristen besucht, eine Brücke überspannte den Fluss, Dämme veränderten seinen Lauf, und Mühlen – eine davon auf der Insel selbst – nutzten die Wasserkraft.[36]

Das bifokale, auf die beiden Forts und ihre distinkten Gewässersysteme ausgerichtete geographische Handlungsfeld liefert die topographische Ausgangsspannung für eine in ihren Grundzügen relativ simpel angelegte Romanhandlung. Die beiden Forts, William Henry und Edward, sind *Königskinder* auch und gerade in jenem symbolischen Sinne, dass ihre räumliche Disjunktion zugleich ein eklatantes, durch den gesamten Geschehensverlauf hin nicht mehr zu heilendes Ungleichgewicht der Kräfte und Möglichkeiten markiert. In dem nördlich gelegenen Fort William Henry am Ufer des Lake George führt General Munro das Kommando, doch der „veteran Scotchman“ verfügt mit seinem Regiment und einer kleinen Anzahl von Kolonisten nur über eine spärliche Besatzung, „a force, really, by far too small to make head against the formidable power that Montcalm was leading to the foot of his earthen mounds“.[37] Das knapp fünfzehn Meilen weiter südlich am Hudson

35 So die Erinnerungen des Mitreisenden Edward Smith-Stanley, des nachmaligen britischen Premierministers, zit. nach James Franklin Beard, *Historical Introduction. J. F. Cooper: The Last of the Mohicans. A Narrative of 1757*, Albany: State University of New York Press 1983, S. 15–48, hier S. 20.

36 Karen Lauer, „Nachwort“, in: Cooper, *Der letzte Mohikaner*, S. 569.

37 Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 483.

River gelegene Fort Edward hingegen wurde von einem gewissen General Webb befehligt, welcher zwar über „mehr als fünftausend Mann“ verfügte, aber allzu lange damit gezögert hatte, seine zahlenmäßig überlegenen Truppen zur Unterstützung des bedrohten nördlichen Postens in Marsch zu setzen. Als das Gerücht aufkam, es werde nun doch eine Abteilung von 1500 Mann gegen die vorrückenden französischen Verbände entsandt, machen sich auch die beiden besorgten Töchter General Munros mit einer kleinen Reisegruppe auf, um zu ihrem in Fort William Henry stationierten Vater zurückzukehren.

Über weite Strecken kreist der Roman nun um den schwierigen Schutz der beiden jungen Frauen Alice und Cora Munro. Die Töchter des britischen Offiziers stammen von unterschiedlichen Müttern; die schwarzhaarige, dunkeläugige Cora steht als ‚Halbblut‘ semantisch der indianischen Seite näher, weshalb sie in wiederholten Anläufen von einem der als wild und barbarisch geschilderten Huronenkrieger als Beutefrau begehrt wird, während ihre blonde jüngere Schwester Alice die Verlobte in spe des mitreisenden britischen Soldaten Duncan Heyward ist. Geführt wird der kleine Trupp von dem Huronen Magua, welcher von den Franzosen den Beinamen *Le Renard Subtil*, der schlaue Fuchs, erhalten hatte und sich bald als gefährlicher Verräter entpuppen wird. Nur der ortskundigen Hilfe des unterwegs zur Gruppe stoßenden Trios von Natty Bumppo und seinen beiden Mohikanern haben es die Munro-Mädchen zu verdanken, dass sie nicht sofort in einen Hinterhalt der Huronen geraten. Magua spielt im ethnographischen Spektrum der Beziehungsmuster zwischen Indianern und Weißen die unangenehme Rolle eines zwar raffinierten, menschenklugen und naturkundigen Kriegers, der sich aber aufgrund erlittener Demütigungen dem Leitgedanken einer maßlosen Rache, eines Guerilla-Kampfes gegen die britische Kolonialherrschaft im allgemeinen und gegen die Munro-Familie im Besonderen verschrieben hat.

Obwohl Lederstrumpf und die Seinen die Intrige Maguas frühzeitig durchschauen, scheitern durchweg ihre mehrfachen Versuche, den Huronenkrieger unschädlich zu machen, so dass dessen maßlose Gewalttätigkeit zum schaurigen Ende des Romans sowohl die schöne Cora Munro wie auch den für ihre Rettung aufopferungsvoll kämpfenden jungen Mohikaner Uncas auf tragische Weise das Leben kosten wird. Das britische Fort, zu dessen Hilfe sich die angeforderten Truppen in Marsch gesetzt hatten, war zu diesem Zeitpunkt längst in die Hand der französischen Angreifer gefallen. Schon kurz nachdem Lederstrumpf und die Seinen die Begleitung der Munro-Töchter und ihres kleinen Zuges übernommen hatten, steuerten sie, um den Nachstellungen durch die umherstreifenden Huronen zu entgehen, die erwähnten Höhlen von Glen Falls als nächtliches Refugium an, wo sie ihren Verfolgern jedoch nicht einmal für wenige Nachtstunden unentdeckt blieben. In ihrer

Überzahl erreichten es die indianischen Angreifer, die beiden Munro-Töchter just während derjenigen Phase in ihre Gewalt zu bringen, als Lederstrumpf und die Mohikaner gerade dabei waren, militärische Verstärkung herbeizuholen. In einer späteren Phase des wendungsreichen Geschehens gelingt es den Mohikanern zwischenzeitlich zwar, die englischen Gefangenen wieder zu befreien, doch bleibt ihr Grüppchen weiterhin hochgradig gefährdet. Noch mehrfach wird im weiteren Handlungsverlauf das Verhältnis zwischen Verfolgern und Verfolgten wechseln. Mal sind der kleinen Kolonistenschar und ihren indianischen Freunden die Huronenkrieger auf den Fersen, mal ist es umgekehrt; zwischen den Fronten ist nirgends ein sicherer Platz für die Frauen und für andere friedliche Zeitgenossen zu gewinnen.

An keiner Stelle kommt es zwischen den konfligierenden Zeichenordnungen von Mensch und Landschaft zu einer gesicherten Ruhelage. Stets sind Vorkehrungen zur wachsamen Selbstverteidigung zu treffen, müssen improvisierte Entschlüsse für einen raschen Aufbruch oder den Rückzug in ein wohlgetarntes Versteck gefasst werden. Mit der Kunst des Kundschafters, sich gute Wege durch eigentlich unzugängliches Gelände zu bahnen, ist eine der beiden militärischen Kardinaltugenden des doppelten Kampfes gegen Wildnis und Feindesgewalt angesprochen. Die andere dieser Überlebenstechniken besteht in der fast magischen Aufmerksamkeit für das Lesen von Spuren, wie sie insbesondere den beiden Mohikanern gegeben ist, die im Waldesdickicht und auf dem Steppen-Grasboden wie in einem offenen Buche zu lesen vermögen. Während derlei Orientierungsvorgänge und Pfadsuche über weite Strecken in einer zelebrierten Umständlichkeit die dominante Handlungslinie des Romans abgeben, kann es dem Autor zur Aufbietung des ultimativen Schlagabtausches am Ende gar nicht rasch genug gehen.

> Encumbered by his rifle, and, perhaps, not sustained by so deep an interest in the captive as his companions, the scout suffered the latter to precede him a little; Uncas, in his turn, taking the lead of Heyward. In this manner, rocks, precipices, and difficulties, were surmounted, in an incredibly short space, that another time, and under other circumstances, would have been deemed almost insuperable. But the impetuous young men were rewarded, by finding, that, encumbered with Cora, the Hurons were losing ground in the race.[38]

In einem spektakulären Showdown treffen Uncas und der Hurone im Zweikampf um die schöne Cora abermals aufeinander; sowohl Cora wie der letzte Mohikaner bezahlen ihr stolzes Aufbäumen gegen die Rachelogik des Krieges mit einem gewaltsamen, plötzlichen und letztlich unmotiviert wirkenden Tod.

38 Cooper, *The Last of the Mohicans*, S. 861.

Wenn der Autor davon spricht, dass hierbei „Felsen, Abgründe und Schwierigkeiten“ wundersam zurückgewichen seien, dann gibt Cooper damit eine Kompromissformel seiner eigenen Erzählpraxis preis, die an dieser Stelle zugunsten eines handlungsintensivierten Plot-Finales ihren eigenen Respekt gegenüber dem materialen Eigenwert von Natur und Landschaft über Bord zu werfen scheint. Es ist der schiere erzähltechnische Dezisionismus, der sich zu dieser Stelle demonstrativ erlaubt, vom Relief und der Bodenhaftung wider besseres Wissen abzusehen. Damit greift Cooper einer instrumentellen Perspektive auf das durch den Kolonialismus in Besitz genommene Terrain vor, bei der die räumliche Ausdehnung bald schon direkt in zeitlichen Erschließungsaufwand und in ökonomische Nutzungsbedingungen umgerechnet werden kann. In Coopers *The Last of the Mohicans* wird die bekannte neuzeitliche philosophische Konstruktionsfigur des Edlen Wilden[39] nochmals aufs Neue evoziert, allerdings nur mehr im Modus ihrer ethnographischen wie realpolitischen Marginalisierung. Mit seinen defensiven Pfadfinder-Figuren rückt der eigenwillige Schriftsteller die Handlungsstruktur des Abenteuers in das elegische Licht einer innigen Naturvertrautheit, die gegenüber menschlicher Boshaftigkeit und rassistisch motiviertem Herrschaftsanspruch notwendiger Weise unterliegen muss.

Die amerikanischen Landschaften J. F. Coopers sind ungeachtet ihrer Plot-Einbindung auch von hohem deskriptivem Eigenwert; gleichwohl ließen sich einige ihrer charakteristischen Merkmale (wie Ursprünglichkeit, Unwegsamkeit und unerschöpfliche Weise) bemerkenswert gut in ganz anders geartete kulturräumliche Situationen übertragen. Bekannt sind Charles Baudelaires Bemerkungen über die indianischen Überlebenstugenden, welche der Dschungel der Großstadt erforderte,[40] und auch Walter Benjamins Überlegungen zur Verbindung zwischen amerikanischen Abenteuergeschichten und urbanem

39 Hinrich Fink-Eitel, *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg: Junius 1994, S. 151 ff.

40 „[W]as sind die Gefahren des Waldes und der Prärie mit den täglichen Chocks und Konflikten in der zivilisierten Welt verglichen?“, fragte um 1860 Charles Baudelaire in seinen *Journeaux Intimes*, der den Menschen auch in der Großstadt noch im ungezähmten Zustand des Raubtiers sah. „Qu’est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation?“ (Charles Baudelaire, *Journeaux intimes*, in: *Œuvres complètes*, 2 Bände, hg. u. komm. v. Claude Pichois, Paris: Gallimard 1975, Bd. I, S. 649–708, hier S. 663.) Die deutsche Übersetzung von Walter Benjamin entstammt seiner Arbeit „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I: Abhandlungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [1938], S. 511–604, hier S. 541.

Detektivroman entwickeln die Analogien zwischen landschaftlichen und semiotischen Orientierungskonzepten weiter.[41]

Deutsch-Südwest: Das desillusionierte ‚Abenteuer' eines Vernichtungsfeldzugs

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgt ein wachsendes intertextuelles Bewusstsein für die vielfältige Anschlussfähigkeit der Erzählform des Abenteuers, so dass diese sich bei den diversen Adaptionen in Dorfgeschichte, Reiseroman und Großstadt-Lebenswelt zwar auf phänomenaler Ebene mit immensem zeitgeschichtlichem Material anreichert, während sich zeitgleich die Spielräume des Unerhörten und Inkommensurablen dabei immer mehr eingeengt zeigen. Das Aufkommen der großen Bildungs- und Familienzeitschriften von der *Gartenlaube* bis *Über Land und Meer*, in welchen literarisierte Abenteuergeschichten zum standardmäßigen Programmangebot zählten, tat ein Übriges, um die Konjunktur der geographischen *âventiuren* weiter anzufachen. Einerseits also wuchsen die schiere Menge und innere Vielfalt literarischer Musterbildungen in den Jahrzehnten sogenannten realistischen Erzählens nochmals sprunghaft an, andererseits stieg in gleichem Zuge auch der Bedarf an noch unbearbeiteten Stoffen, Schauplätzen, Reisewegen und Konfigurationen um ein Erhebliches, was gerade die Thematik kultureller Fremdheit zu einer immer knapperen und gefragteren literarischen Ressource werden ließ.

Als radikale Ausflucht aus dem Dilemma eines literarisch informierten und reflektierten Umgangs mit dem Abenteuer-Paradigma bot sich in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts und den ersten anderthalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die realpolitische Option des Aufbruchs in die neuen Kolonialgebiete an. Da seit 1884 ‚endlich' auch das Deutsche Reich im Südwesten und Osten Afrikas, später dann auch an der chinesischen Küste und auf einigen pazifischen Inseln als Kolonialmacht eigenen Rechts hatte Fuß fassen können und dabei eine reichlich inkohärente Sammlung sogenannter Schutzgebiete für sich in Anspruch genommen und besetzt hatte,[42] war die literarische Auffrischung etablierter Erzählkonzepte mithilfe des kolonialen

41 Vgl. Benjamin, „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire"; ders., „Über einige Motive bei Baudelaire" [1939/1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 605–653.

42 Zur kulturellen Dimension der deutschen Kolonialaktivitäten vgl. Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe, *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2004.

Abenteuernarrativs eine der naheliegendsten Optionen. Gerade aus Südwest- und aus Ostafrika brachten Reisende und Kolonialaktivisten eine Vielzahl von Erlebnisberichten, Reiseaufzeichnungen und abenteuerlichen Anekdoten herbei, in welchen die Übergänge aus dem Fundus elementarliterarischer Selbstzeugnisse in die Register gezielter literarischer Überformung oft fließend waren und sich der jeweils verarbeitete dokumentarische Faktengehalt im Nachhinein oft nur mehr schwer bestimmen ließ.

Unter den einflussreichen und Schule machenden Kolonialromanen spielte die Erzählform der Abenteuergeschichte eine erwartungsgemäß dominante Rolle, wobei sowohl der Bewegungsfaktor wie auch das Gefahrenmoment eine ausgeprägt militärische, für Imperialzwecke dienstbar gemachte Komponente erlangten. Als der wichtigste Vertreter dieses Typus ist wohl der 1906 erschienene Roman *Peter Moors Fahrt nach Südwest* des seinerzeit vorwiegend als Heimatdichter bekannten norddeutschen Pastors und Schriftstellers Gustav Frenssen anzusehen, der mit diesem Werk die Berichte und Erzählungen von Feldzugsteilnehmern verarbeitete, die vor Ort an der Niederschlagung des Aufstandes der Herero und Nama im Jahre 1904 mitgewirkt hatten.[43] Frenssen gab seinem Werk im Untertitel die nach Authentizität heischende Gattungsbezeichnung „Ein Feldzugsbericht“ und suggerierte damit, in der Gestalt des Ich-Erzählers Peter Moor ergreife eine unmittelbare Erlebnisinstanz das Wort, um nach der Rückkehr ins Mutterland von ihren Widerfahrnissen und Abenteuern im fernen Afrika zu berichten.[44]

Frenssens Roman griff zeitnah und instinktsicher ein Sujet auf, in dem sich die geographische Brisanz, der kulturelle Faszinationswert, aber auch die verbrecherische Dimension des nachholenden deutschen Kolonialengagements wie in einem Brennglas bündelten. Der breite und nachhaltige Erfolg von *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (die Auflagen erreichten das 63. Tausend bereits im Erscheinungsjahr, bis 1945 eine halbe Million Exemplare)[45] macht dieses

43 Gustav Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest. Ein Feldzugsbericht*, Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1914 [1906].

44 Bezüglich der Erzählperspektive des Textes findet nach der ersten Auflage eine Überarbeitung statt: In der Erstausgabe wird die Erzählfunktion delegiert an einen anonym bleibenden Berichterstatter, dem Peter Moor nach seiner Rückkehr über seine Erlebnisse berichtet, wodurch der Autor, allerdings erst auf den letzten Seiten des Romans, zum eigentlichen Feldzugsbericht der teilnehmenden Ich-Figur einen distanzierenden Rahmen schafft. Gleichwohl ist der Bericht durchgängig in der Ich-Perspektive des Protagonisten gehalten. In späteren Auflagen hat Frenssen diese strukturell nicht tragende Delegation des Erzählens an eine Drittinstanz aufgegeben, die Niederschrift erfolgt nun durch den Protagonisten selbst.

45 Stefan Hermes, *Fahrten nach Südwest. Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904–2004)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 46.

Werk zum wohl wichtigsten und populärsten deutschen Kolonialroman überhaupt, dem hinsichtlich seiner ideologischen Bedeutung allenfalls noch Hans Grimms Monumentalroman *Volk ohne Raum* von 1926 oder auch General Paul von Lettow-Vorbecks Erinnerungen an die Schutztruppen-Kämpfe unter dem Titel *Heia Safari* von 1920 als vergleichbar durchschlagende kolonialmythische Programmschriften an die Seite gestellt werden können. Vor allem aber markiert Frenssens koloniale Re-Figuration des Abenteuerromans mit einem überdurchschnittlichen Grad an stilistischer Durcharbeitung den (wie auch immer bescheidenen) qualitativen Höhepunkt des Genres der militarisierten Kolonialerzählung; als deren musterhafte Ausprägung bringt sie damit zugleich eine ganze Reihe von Vorläufer- und Nachfolgertexten mit zur Geltung, auf die zur Situierung des Romans und seiner Problematik deshalb kurz einzugehen ist.

Präludiert wurde Frenssens Abenteuergeschichte eines Südwestfahrers schon im Jahr der beginnenden Aufstände selbst von dem Roman *Muhérero rikárera!* des Jugendbuchautors und Übersetzers Friedrich Meister.[46] Dieser hatte in eiligem Produktionsmodus und ohne wirklich detaillierte Kenntnisse der tatsächlichen militärischen Verlaufsgeschichte den Schauplatz bzw. das Milieu der Feldzugssituation aufgegriffen, um darin eine banale Heldengeschichte konventionellen Typs abzuhandeln, bei der zwei aus Deutschland auf Umwegen in die afrikanischen Schutzgebiete verschlagene Freunde sich als Soldaten bei den Kämpfen zu bewähren haben, um daraufhin körperlich einigermaßen unbeschadet, aber moralisch geläutert nach Hause zurückzukehren. Obwohl Meister sich mit dem Romantitel demonstrativ der Herero-Sprache selbst bedient – *Muhérero rikárera!* heißt soviel wie ‚Nimm dich in acht, Herero!', ist also als kenntnisreiche Warnung an die aufständischen Gegner gedacht –, kommen in seiner Fassung nur wenige landeskundliche oder politische Aspekte der zum Sujet dienenden Vorkommnisse zum Tragen. Meister war zuvor vor allem als Übersetzer des *Robinson Crusoe* und der *Leatherstocking Tales* von J. F. Cooper hervorgetreten; der Einfluss Coopers ist seiner allerdings eher dürftig umgesetzten Abenteuer-Dramaturgie im afrikanischen Südwesten an vielen Stellen deutlich anzumerken.[47] So entspinnt sich die Romanintrige hauptsächlich um die über weite Strecken getrennt verlaufenden Schicksale der beiden kämpfenden Freunde; der scheinbar

---

46 Friedrich Meister, *Muhérero rikárera!* (*Nimm dich in acht, Herero!*) *oder die Schiffsfähnriche. Ein Jugend- und Familienbuch*, Leipzig: Abel & Müller 1904.

47 Medardus Brehl, „‚Das Drama spielte sich auf der dunklen Bühne des Sandfelds ab.' Die Vernichtung der Herero und Nama in der deutschen (Populär-)Literatur", in: *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg* (*1904–1908*) *in Namibia und seine Folgen*, hg. v. Jürgen Zimmerer u. Joachim Zeller, Berlin: Ch. Links Verlag 2003, S. 86–96, hier S. 88.

Draufgängerische gerät früh in die Gefangenschaft der Aufständischen, worauf der vermeintlich zögerliche und zurückhaltende Freund nichts unversucht lässt, unter Einsatz des eigenen Lebens den bedrohten Freund wieder aus den Fängen der Rebellen zu befreien. Die Kriegslisten der ‚Eingeborenen' und ihre Assimilation an europäische Kleidung[48] erinnern an vergleichbare Szenen Coopers aus dem *French and Indian War.* Im Erzählrepertoire des Geländekriegs, der Spurensuche, Verfolgungsritte und Belagerungstechniken schlagen die Anregungen durch Coopers Mohikaner-Roman so prägnant und stilbildend durch, dass die afrikanische Geographie und die konkrete politische Konstellation dabei vollständig verblassen.[49]

Insofern konnte der rasch erzielte Tageserfolg Friedrich Meisters eigentlich nur diejenige Lücke und Stelle im zeitgenössischen literarischen Feld eröffnen, die dann gründlicher, einlässlicher und nachhaltiger vom viel genauer gearbeiteten Roman Frenssens ausgefüllt wurde. Als Nachklang zu Frenssens *Peter Moor* wiederum lassen sich einige in der Folge erschienene Werke bewerten; explizit geschieht die Anknüpfung an Frenssens Erfolgsbuch etwa in dem von Lena Haase 1910 vorgelegten Mädchenroman *Raggy's Fahrt nach Südwest.*[50] Als einflussreiche Fortschreibung der Thematik im Kontext kolonialrevanchistischer Ambitionen und des aufkommenden NS-Regimes fungierte insbesondere das schon genannte Propagandaepos *Volk ohne Raum* des Kolonialschriftstellers Hans Grimm, der sowohl auf den rezenten völkischen Rassismus wie auch auf die geostrategischen Theoreme des Berliner Kulturgeographen Friedrich Ratzel zurückgriff.[51]

Eine Art von kontrapunktischer Ära in der Wirkungsgeschichte von Frenssens *Peter Moor* schließlich wird durch den antikolonialistischen Roman *Morenga*

48 Vgl. Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 34.

49 Vgl. Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 37 f.

50 Eine bemerkenswerte Sonderrolle spielten die Kolonialromane von Frauen, die sich vorwiegend, oft aufgrund eigener biographischer Erfahrungen im Rahmen deutscher Kolonistenprojekte, in alltagsnahen Schilderungen über die Siedlungsbedingungen und Lebensmöglichkeiten in den deutschen ‚Schutzgebieten' äußerten. Hierzu zählen etwa Frieda von Bülows Roman *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben*, Berlin: Fontane 1896, oder Dorrit Zuerns unter dem Pseudonym Orla Holm erschienener Südwestafrika-Roman (Orla Holm, *Ovita. Episode aus dem Hereroland*, Dresden: Reißner 1909).

51 Zu Grimm vgl. Joachim Warmbold, *„Ein Stückchen neudeutsche Erd'…" Deutsche Kolonialliteratur. Aspekte ihrer Geschichte, Eigenart und Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas*, Frankfurt a.M.: Haag + Herchen 1982, S. 64; Ute Gerhard, „Deutsche Kolonialromane zwischen völkischer Heimatliteratur und biopolitischer Narration", in: *Afrika – Kultur und Gewalt: Hintergründe und Aktualität des Kolonialkriegs in Deutsch-Südwestafrika*, hg. v. Christof Hamann, Iserlohn: Institut f. Kirche u. Gesellschaft 2005, S. 127–140, hier S. 132; Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 97–119.

des von der 68er Studentenrevolte geprägten Uwe Timm eingeleitet, der im Jahr 1978 auf der Basis eigener Quellenstudien eine dezidierte Gegenfigur und Gegenversion zu dem erbarmungslosen Soldatentypus Frenssens vorstellt.[52] Lange vor der Ankunft postkolonialer Theoreme und Schreibprogramme im deutschsprachigen Raum erfolgt mit Timms *Morenga* der wichtige Schwenk auf die Gegengeschichte und ihre afrikanischen Protagonisten. Zu den jüngeren, ebenfalls überwiegend kolonialkritischen Adaptionen des Sujets zählen übrigens neben dem detailverliebten *Herero*-Roman des Comiczeichners Gerhard Seyfried (2003) u.a. der Roman *Ein unsichtbares Land* (2003) von Stephan Wackwitz, der von Christof Hamann vorgelegte Episodenroman *Fester* (2003) sowie der Roman *Der Schrei der Hyänen* (2004), für den (neben Koautorin Andrea Paluch) der heutige Grünen-Politiker Robert Habeck verantwortlich zeichnet.[53] Dass alle zuletzt genannten Arbeiten sich, von Seyfried abgesehen, aufgrund ihrer kritischen Grundhaltung vom Abenteuernarrativ weitgehend lösen, ist leicht nachzuvollziehen. Ebenso einleuchtend ist der Umstand, dass diese Romane allesamt in den Jahren 2003 und 2004, in dichter Aufeinanderfolge also, erschienen sind – ins Jahr 2004 fiel schließlich jener mit Spannung erwartete Gedenktag hundert Jahre nach Beginn der Aufstände, wo mit der deutschen Entwicklungsministerin (Heidemarie Wieczorek-Zeul) erstmals eine regierungsoffizielle Stelle vor Ort, in der namibischen Kleinstadt Okakarara, für den von deutschen Soldaten verübten Vernichtungskrieg eine zumindest symbolische Art der Verantwortung übernahm.

Der militärische Einsatz deutscher Kolonialtruppen und beigezogener Marinesoldaten gegen die Herero und Nama war 1904 eine der ersten größeren, organisierten Kampfhandlungen in den vom Deutschen Reich annektierten Gebieten und sowohl wegen der Brutalität der Kriegsführung wie auch wegen den erheblichen Verlusten an deutschen Soldaten in der politischen Öffentlichkeit ein durchaus umstrittener Vorgang. Dass sich die namibischen Herero und Nama gegen die Zerstörung ihrer traditionellen Wirtschaftsformen und Lebensweisen zur Wehr setzten, indem sie ihrerseits die deutschen Bahnanlagen und Telegraphenlinien sabotierten, wurde zwar auf deutscher Seite nur von einer kleinen Minderheit als ein legitimes Anliegen der Gegenwehr beurteilt,[54] doch war in den zeitgenössischen Debatten um die Ereignisse zumindest ein gewisses Gespür dafür anzutreffen, dass es sich bei den eskalierenden Gefechten um ein militärisches Kräftemessen mit höchst

52 Uwe Timm, *Morenga*, München: Bertelsmann 1978.

53 Zu den letztgenannten Werken vgl. insbesondere Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 219–256.

54 Uwe Timms Roman *Morenga* exponiert einen kritischen Beobachter.

ungleich verteilten Positionen und Möglichkeiten handelte, vor allem, nachdem Gouverneur Theodor Leutwein im Februar 1904 durch den nach Südwest entsandten Generalleutnant Lothar von Trotha abgelöst worden war und dieser daraufhin erhebliche militärische Ressourcen an die Kolonialfront beorderte.

De facto endete die gewaltsame Niederschlagung des Aufstandes damit, dass die afrikanischen Menschen – und zwar nicht nur die aktiven Krieger, sondern auch einfache Farmer, Frauen und Kinder – von den deutschen Truppen mit Waffengewalt von den überlebenswichtigen Wasserressourcen vertrieben wurden, immer weiter ostwärts in die Wüstengebiete hinein und in den sicheren „Dursttod", wie auch Frenssens Protagonist wiederholte Male ausdrücklich und unbeschönigt feststellt.[55] Die Schlacht am „Waterberg" vom 11. August und die anschließende Zurückdrängung der Hererogruppen in die Omaheke-Wüste waren nicht nur kriegsentscheidend, diese Manöver führten bewusst und absichtsvoll den qualvollen Tod zehntausender Menschen herbei. Nach allen damaligen internationalen Standards war diese Form eines entschiedenen und systematischen Vernichtungsfeldzuges als klares Kriegsverbrechen einzustufen, sie trägt, wie die heutige Forschung sich einig ist, die Züge eines Genozids.[56]

Eine Hauptaufgabe des literarischen Darstellungskonzeptes in Frenssens Feldzugsroman bestand darin, die große öffentliche Aufmerksamkeit für die nur kurz zurückliegenden Vorgänge in Deutsch-Südwestafrika als Distributionsvehikel für seine eigene Version der Dinge zu nutzen und dabei zugleich die möglicherweise negativen Affekte des potentiellen Publikums durch eine geeignete Strategie der ästhetisch-heroischen Aufbereitung des Geschehens möglichst im Voraus schon zu entkräften. Diese Gratwanderung ging Frenssen durch eine originelle stilistische Kombinatorik aus ‚sentimental' romantischen und ‚brutal' realistischen Elementen an. Hierbei werden sowohl etablierte kulturgeographische Klischees wie auch Spannungsmuster des Abenteuerromans gezielt aufgerufen und affirmiert; diese erfahren dann aber eine nachhaltige Brechung durch massive, schockartig eingesetzte Desillusionierungseffekte. Der Grundton der Erzählhaltung ist lapidar, verknappend, auf kontrastive Wirkung kalkuliert, wovon schon die ersten Zeilen des Textes eine Anschauung bieten, in welchen der junge Held die

55 Vom „grausen Dursttod" der Eingeborenen ist im Text gleich mehrfach die Rede; Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 158, 176.

56 Medardus Brehl, *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*, München: Wilhelm Fink 2007; Jürgen Zimmerer, *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*, Münster: LIT 2011 (= Periplus-Studien, Bd. 15).

schicksalhaften Wendungen seiner Zukunftsträume und seiner Berufswahl kommentiert:

> Als ich ein kleiner Junge war, wollte ich Kutscher oder Briefträger werden; das gefiel meiner Mutter sehr. Als ich ein großer Junge war, wollte ich nach Amerika; da schalt sie mich. So um die Zeit, als die Schuljahre zu Ende gingen, sagte ich eines Tages, ich möchte am liebsten Seemann werden; da fing sie an zu weinen.[57]

Die Klimax der hier aufgereihten Berufswünsche ist durchaus folgerichtig und liegt klar im Trend der ins Globale, ins Technische und ins Kriegerische führenden modernen Wachstumsdynamik. Für Frenssens Protagonisten Peter Moor geht die hübsche Dramaturgie vom Kutscher oder Briefträger zum Amerikafahrer und Marineangehörigen augenscheinlich auf Kosten einer fühlenden und fürsorglichen Mutter; deren kummervolles Widerstreben, den groß gewordenen Sohn in die weite Welt hinaus ziehen zu lassen, übt innerhalb des Abenteuer-Narrativs auf den erlebnishungrigen Nachwuchs geradezu eine repulsive Katapultwirkung aus.

Doch ganz so einfach ist bzw. bleibt es bei Frenssen nicht. Die bodenständige Herdwärme der Frauen und Mütter ist ein rekurrentes Motiv durch sämtliche Widerfahrnisse des fernen Erdteils hindurch. Das rührende Motiv weiblich-mütterlicher Häuslichkeit bildet den emotionalen und ideologischen Ankerplatz, von dem aus (und für den) die Ausfahrt des Helden und seine koloniale Mission zu allererst ihre moralische Berechtigung erlangen. Je abgebrühter, je sonnenverbrannter und je schmutziger der Protagonist durch die verschiedenen afrikanischen Episoden sich ausnimmt – und er erlebt hier stufenweise eine bedenklich anwachsende Verrohung, Verhärtung und Verdunklung an Leib und Seele –, desto dringlicher und wünschenswerter erscheint es ihm, die Verbindung zur mütterlich-familiären *raison d'être* des eigenen Daseins und In-die-Welt-Ziehens nicht aus dem Blick zu verlieren. Es ist augenfällig, dass sich Frenssen im Namen seines Protagonisten des mimetischen Potentials der *going native*-Erzählmuster bedient; Peter ist schon von Hause aus und Kraft seiner Herkunft ein „Moor", insofern überdeutlich prädestiniert, den schwarzen Erdteil zu befahren. Dass der Protagonist auf dem langen Leidens- und Bewährungswege dieses Romans, beginnend mit der ersten, an Bord erfolgenden Einkleidung in eine tropentaugliche Kaki-Uniform, sodann weiter über die zahlreichen Rückschläge, Entbehrungen und Erkrankungen in Südwest, sich eine zunehmend gegerbte, dreckstarrende Außenhaut zulegen wird, die ihn allmählich spürbar schwärzer, schwerer und

57 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 1.

schwermütiger macht, ist ein demonstrativer ästhetischer Gradmesser für den Prozess einer unvermeidlichen assimilatorischen Verwilderung, durch die der Afrikakrieger den Tribut seiner Anpassung an die entfesselte koloniale Gewalt zu entrichten hat.

Zunächst folgt Peter Moors Reise ins afrikanische Kolonialgebiet der üblichen Route und berührt sämtliche der erwartbaren Topoi. Da ist als atmosphärische Grundierung des Reisevorgangs die ungeheure Weite des Ozeans und der auf ihm zu überwindenden Zeit- und Raumdistanzen.[58] Da ist auf Seiten des handelnden Subjekts die jugendliche Ungeduld eines die Enge der provinziellen Herkunft hinter sich lassenden Draufgängers, den wie seine Kameraden nur die Befürchtung bange macht, „daß der Aufstand vielleicht niedergeschlagen sein könnte, wenn wir einträfen";[59] und da ist auf der Objektseite als Zielbeschreibung eine stereotype Mixtur gängiger Afrika-Erwartungen, an deren Bestätigung die Reisedramaturgie zunächst ein geradezu tautologisches Werk tut.

> Wir wollten doch wenigstens das Land betreten haben und nachher zu Hause von den afrikanischen Urwäldern, Affenherden und Antilopenrudeln erzählen können und von Strohhütten unter hohen Palmenschatten.[60]

Weil aber diese Vorausklischees so ganz dem aus Reiseberichten, Familienblättern und Bildungsorganen bekannten Afrikabild entspringen, gerät die nachfolgende Durchführung des Abenteuernarrativs unter die schwierige Rahmenvorgabe eines poetologischen Wirkungsdilemmas. Denn entweder treffen die evozierten Erwartungsmuster auf dem nachfolgenden faktographischen Reiseweg auch ein, was ihre erzählerische Ausgestaltung dann unter die rezeptionsdämpfende Einschränkung einer gewissen Redundanz stellt. So war es bei Frenssens Vorläufertext, Meisters *Muhérero rikárera!*, über

---

58 Gerade in landschaftlichen Naturschilderungen, denen Friedrich Ratzel, Begründer der politischen Geographie in Deutschland, 1904 eine kleine Abhandlung gewidmet hatte, konnte seiner Ansicht nach ein dynamisches Projekt der horizontalen Raumerschließung Gestalt gewinnen. Insbesondere der Blick auf ein „frei und offen hinausziehendes Meer" eignete sich demnach als Projektionsfläche für den Imaginationsraum kolonialen Begehrens (Friedrich Ratzel, *Über Naturschilderung*, München: Oldenbourg 1904, S. 149 f.). Vgl. John K. Noyes, „Landschaftsschilderung, Kultur und Geographie. Von den Aporien der poetischen Sprache im Zeitalter der politischen Geographie", in: *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, hg. v. Alexander Honold u. Oliver Simons, Tübingen u. Basel: A. Francke 2002, S. 127–142, hier S. 133.

59 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 16.

60 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 16 f.

weite Strecken der Fall. Oder aber es ergibt sich vor Ort jener (etwa an Jüngers *Afrikanischen Spielen* gezeigte) Diskrepanzeffekt, dass die konventionell gefassten Erwartungen durch die Reise- und Kriegserlebnisse des Protagonisten gründlich falsifiziert werden und einer ungeschönten, grausamen Wahrheit weichen müssen, die im Falle dieser asymmetrischen Kriegsführung nur von unwirtlichen Wüstenlandstrichen und erbittertem Rassenkampf erzählen kann.

Auf die in Frenssens Konzept fast marginal gehaltene Gefahr eines tautologischen Leerlaufs spielt etwa die noch vom Dampfer aus perspektivierte Schilderung der ersten Begegnung mit dem afrikanischen Festland an, bei welcher Gelegenheit der Ich-Erzähler festhält:

> Am siebenten Tag nach Teneriffa sahen wir die Küste von Afrika aufsteigen. Sie war ganz so, wie wir sie uns gedacht hatten: liebliche Hütten unter Palmen, viele hohe und schöne Bäume an sanft aufsteigenden grünen Hügeln und es wimmelte von Menschen. Daß sie schwarz waren, konnten wir noch nicht sehen.[61]

Der letzte Satz des Zitats ist ein treffliches Anschauungsbeispiel für die in Frenssens Erzählvorgang permanent zu beobachtende Interferenz zwischen dokumentarischen und ideologischen Darstellungsimpulsen. Die schwarze Hautfarbe der Bewohner Afrikas ist ein Bestandteil kulturellen (Vor-)Wissens und als solcher derart solide etabliert, dass man die Schwärze der Menschen im Einzelfall gar nicht empirisch sehen zu können braucht, um sie semantisch eben doch zu sehen. An dieser Stelle kippt die Schilderung aus dem subjektiven Wahrnehmungsprotokoll in eine rhetorisch aufgerufene europäische Topik zurück, die von vornherein schon den dunklen Kontinent und seine Menschen auf die Farbe schwarz und das metonymische Merkmal der ‚Dunkelheit' festgelegt hat.[62]

Wer freilich von seiner Abenteuerfahrt nur mehr Bestätigungen tradierten Vorwissens nach Hause zu bringen hätte, der würde diegetisch mit allzu schmaler Beute dastehen. Sobald es zur ersten leibhaftigen Inaugenscheinnahme der in Senegal temporär an Bord geholten, sklavenartigen Hilfsarbeiter kommt, macht der Ich-Erzähler aus seiner vehementen, rassistisch motivierten Abwertung dieser Menschen keinen Hehl mehr. Ab jetzt kann er den Seinen

---

61 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 24.

62 Zur Diskursgeschichte dieses Stereotyps gehört selbstredend auch Sigmund Freuds berühmte, mithilfe einer kolonialgeschichtlichen Metapher erfolgende Klassifizierung weiblicher Sexualität als „dark continent". Sigmund Freud, *Die Frage der Laienanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a., London: Imago 1940–1968 [1926], Bd. 14, S. 241.

für später Details darüber zusammentragen, wie fremdartig und gefährlich das Zusammentreffen mit den afrikanischen Menschen wirklich ist.

> In meiner freien Zeit stand ich oft bei den Schwarzen und beobachtete sie, wie sie friedlich beieinander saßen und in gurgelnden Tönen miteinander schwatzten, und wie sie um die großen Eßtöpfe hockten, mit den Fingern eine Unmenge Reis zum Munde führten, und mit ihren großen, knarrenden Tiergebissen Beine, Gekröse und Eingeweide ungereinigt fraßen; es schien ihnen gar nicht drauf anzukommen, etwas Schmackhaftes zu essen, sondern nur, ihren Bauch zu füllen.[63]

Hier ist wohlgemerkt noch nicht von den aufrührerischen ‚Feinden' innerhalb der deutsch besetzten Gebiete die Rede; doch selbst bei den an Bord geholten schwarzen Arbeitskräften weigert sich der Ich-Erzähler, ihnen den semantischen Status von Mitmenschen zuzuerkennen; sie haben keine Sprache, sondern verständigen sich mittels gurgelnder Töne; sie sind unfähig, eine gesittete Mahlzeit einzunehmen, und verschlingen stattdessen mit ihren „Tiergebissen" ekelerregende Nahrung auf denkbar primitivste Weise.

Wenn die rassistisch motivierte Ablehnung der afrikanischen Bevölkerung derart krass und vehement ausfällt, dass sie den Projektionsraum der Abenteuersehnsucht durch abjekte Impulse überschreibt,[64] so ist mit dieser Schilderung in rezeptionsästhetischer Hinsicht eben doch ein merklich größerer Neuigkeitswert zu erzielen als mit der lahmen und lesebuchartigen Reproduktion exotistischer Landschaftsklischees. Insbesondere die Kontaktnahme mit dem eigentlichen Zielgebiet wird von Affekten der Ernüchterung, Enttäuschung und Empörung flankiert. Als das Schiff vor Swakopmund eintrifft, sind „auf dem kahlen Sande" nur „lange Baracken zu sehen",[65] und beim Landgang stehen auch keine begeisterten Kolonisten zur Begrüßung Spalier, „überglücklich, daß endlich Hilfe käme", sondern da ist überhaupt nur ein einziger Beobachter auszumachen, der von seinem Winkel aus die Ankömmlinge „gleichmütig und fast spöttisch" zu mustern scheint.[66] Die klägliche, geradezu abstoßende Szenerie der Ankunft in Swakopmund kann geradezu als „ein zentraler Topos der Belletristik über ‚Südwest'" gelten, wie u.a. Gesine Krüger und Stefan Hermes das breitere Feld des einschlägigen kolonialen Schrifttums kommentieren.[67] Auch den klapprigen, nur aus Transportgerüsten be-

63 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 16 f.

64 Zur kulturellen Dynamik des Abjekten vgl. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil 1980.

65 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 29.

66 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 31.

67 Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 48; vgl. Gesine Krüger, *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewußtsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs*

stehenden Zug, der die Truppe weiter in die Hauptstand Windhuk bringt, taxieren die Marinesoldaten „mißtrauisch und verwundert".[68] Stück um Stück geraten sie tiefer hinein in die reale Misere feindlicher Lebensbedingungen und unzureichender Ausstattung.

Die Sonne „glühte […] trocken und heiß", der „Weg war ziemlich hügelig", an einer der wenigen schattigen Stellen war „ein schönes, stattliches Farmhaus von den Schwarzen ganz und gar zerstört worden"; wiederholt glaubt der Feldzugteilnehmer zu spüren, „daß ein dunkler Körper da irgendwo an einem Busch im Grase kauerte".[69] Das Schlimmste aber sind die unberechenbaren und kaum zu lokalisierenden Feindattacken. Oft tragen die Angreifer dabei sogar Stücke von Schutztruppen-Uniformen und setzen deutsche Waffen ein, die ihnen in die Hände gefallen waren. Die von Homi K. Bhabha thematisierten Phänomene „kolonialer Mimikry"[70] treten in Deutsch-Südwest sogar in wechselseitiger Ausprägung auf, weil den in helle Uniformröcke gehüllten Herero zunehmend eingeschmutzte und sonnengegerbte Marinesoldaten gegenüberstehen, die hoch zu Pferde zunächst ohnehin keine gute Figur machen. Bei einer Sondierung des Terrains kehrt von der eingesetzten Patrouille nicht einmal die Hälfte der Reiter lebend zurück. Der Protagonist, der gänzlich unerfahren in ein schlimmes Gefecht verwickelt wurde, zeigt sich verwundert darüber, dass nach dem feindlichen Überfall „merkwürdig viele Tote und wenige Verwundete" übrigblieben. Ein erfahrener Kamerad muss ihm beibringen, dass die Regeln der Knappheit in diesen Wüstengebieten keine unnützen Kostgänger erlauben, und sagt: „Sei nicht so dumm. Sie machen keine Gefangenen. Wir tun's ja auch nicht."[71] Immer wieder kommt es zu überraschenden Überfällen der Aufständischen und bei den eigenen Kundschaftertrupps zu hohen Verlusten; wiederholt erinnern Brandreste oder Leichenfunde die Schutztruppler daran, dass ihre Kriegsführung unter den verschärften Bedingungen menschenleerer, wenig erschlossener wasserarmer Gebiete gegen zweierlei Feinde zugleich gerichtet ist, sowohl gegen die extremen

in Namibia 1904 bis 1907, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 74; Birte Kundrus, *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003, S. 145–147.

68 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 31.

69 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 44, 46.

70 Homi K. Bhabha, *The location of culture*, dt.: *Die Verortung der Kultur*, aus dem Englischen übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg 2000, darin S. 125–137: „Von Mimikry und Menschen." Zum Konzept „kolonialer Mimikry" vgl. auch María do Mar, Castro Varela u. Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 83–110.

71 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 67.

Witterungsbedingungen der Landschaft wie auch gegen die sich darin mit kundiger Vertrautheit bewegenden Menschen.

In dieser zwiespältigen Ausfaltung kann die Gefahrensituation sowohl von der äußeren Natur wie von den feindlichen Kämpfern ausgehen; darin kommt Frenssens Feldzugsroman dem Cooper'schen Narrativ der Indianergeschichten besonders nahe. Denn oft war es bei Cooper innerhalb der kaskadenhaft vorwärtsstürzenden Episodenreihe auf geradezu systematische Weise unklar, ob nun gerade die Widrigkeiten des Terrains, die Schlichen der Indianer oder die Begehrlichkeiten der Mitkolonisten als dringlichste unter den Gefahrenquellen eingestuft werden sollten; genauer gesagt, wechselte die Frontbildung im Fortgang der episodischen Einzelszenen mehrfach und forderte je nach Sachlage zu unterschiedlichen Allianzbildungen und Abwehrhaltungen auf. Und wenn in den *Leatherstocking Tales* die Verteilungs- und Überlebenskämpfe zwischen autochthonen und usurpierenden Bevölkerungsgruppen strukturell in die zeitgleich ablaufenden weißen Imperialkonflikte eingebettet waren – dann verhält es sich im *scramble for Africa* durchaus ähnlich, weil die militante Erschließung von kolonialen Einflusssphären ebenfalls eine überdeterminierte Problemlage schafft. Während für Cooper allerdings die landschaftskundigen Tugenden des Pfadfindertums nicht nur eine militärisch-strategische Funktion besaßen, sondern auch an die natürlichen Gesetzmäßigkeiten des Mensch-Umwelt-Verhältnisses erinnerten, kommt dem überwiegend hostilen landschaftlichen Raum im Falle Frenssens eine eindeutig gewaltverschärfende und -legitimierende Rolle zu. Unter der „Weite, Öde und Hitze des Landes"[72] wird auch der Protagonist zunehmend gleichgültig und zu unrühmlichen Brutalitäten bereit.

Es fehlt den deutschen Truppen bei ihrem Ausschwärmen ins Hinterland an Proviant, vor allem an frischem, sauberem Trinkwasser; durch schlechte Ernährung und verdorbenes Wasser bricht im Feldlager eine Typhusepidemie aus, die mindestens ein Viertel der Mannschaft vollständig lahmlegt.[73] Unter den Schwerkranken reden viele nur noch davon, wieder nach Hause zu kommen. Der „Feldzug" insgesamt ist, wie den Soldaten von höherer Stelle mitgeteilt wird, in dieser schwierigen Phase „vorläufig ganz zum Stillstand gekommen", weil der Aufstand für die geringe Stärke der Truppen „allzumächtig emporgelodert war."[74] Auch psychologisch sind die Grenzen eines kurz und knapp absolvierbaren Afrika-Abenteuers längst überschritten. Einer der moribunden Kameraden vertraut Peter Moor mit letzter Kraft an, „daß ihm

---

72 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 119.

73 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 89.

74 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 92.

alles, alles, was wir erlebt hatten, seit wir Kiel verlassen hatten, unheimlich und grausig gewesen war."[75] Der Protagonist gibt sich Mühe, der depressiven Grundstimmung innerhalb der Truppe in Momenten einsamer Zwiesprache mit der Landschaft etwas entgegenzusetzen. „Aber gerade nach solchen Unterhaltungen ging ich gerne allein auf die Veranda und sah nach Westen ins weite Land hinaus und sah die Sonne versinken."[76]

Der demonstrative Blick ins Weite hat als symbolische Geste besonderes Gewicht; er signalisiert Zukunftsfähigkeit und Besitzerstolz, als könne nur von der Ressource des geographischen Raumes selbst die Ermächtigung zur kolonialen Inbesitznahme kommen. Eine andere Form von symbolisch codierten Blickvorgängen setzt Frenssen bei der zwischenzeitlichen Rückkehr des Protagonisten nach Windhuk, in die Vorposten der Zivilisation also, in Szene. Nachdem sie zuvor „zwei Tage lang durch öde, menschenleere Gegend geritten waren", treffen der Ich-Erzähler und seine Kameraden am Rande der Stadt auf eine von deutschen Kolonisten gehaltene Farm und beobachten im Vorbeireiten im „Schatten einer Veranda [...] eine deutsche Frau", die „ein kleines Kind auf dem Arm" hielt. „Wie wir hinsahen!" lautet der emphatische Kommentar des Protagonisten.[77] Hier ist erneut das Motiv jenes mütterlichen Ankerplatzes aufgenommen, das die zivilisatorische Mission deutschen Siedlertums in der Welt bildstark zum Ausdruck bringt.

Der Rückzug des dezimierten Häufleins auf den eigenen Stützpunkt formuliert insofern trotz angeknackster Kampfmoral nur eine Zwischenbilanz im Kriegsgeschehen. Eng an die weitere faktische Ereignischronik angelehnt, beschreibt Frenssen in der zweiten Hälfte des Romans die Vorbereitungen der Schutztruppler zu jener großen Schlacht am Waterberg, die mit dem Einsatz von Maschinengewehren[78] und anderem überlegenen Gerät eine unerwartet rasche und vollständige Wende im Kampf gegen die Aufständischen herbeiführt. Das Knattern der Schüsse und die von ihnen verbreitete „rasende Kugelsaat" werden vom Ich-Erzähler nicht etwa im Sinne einer unheroischen Asymmetrie problematisiert, sondern als ästhetische Indizien massiver technischer Überlegenheit freudig hervorgehoben: „Wie schön das klang!"[79] Hier mähten auf freiem Schussfeld postierte Maschinengewehre ungedeckte Fußtruppen nieder.

75 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 94.
76 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 105.
77 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 101 f.
78 Vgl. Hermes, *Fahrten nach Südwest*, S. 85. Im Krieg gegen die Herero wurden erstmals von deutschen Truppen Maschinengewehre zum Einsatz gebracht, vgl. Krüger, *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewußtsein*, S. 69.
79 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 151; das folgende Zitat ebd.

‚Ritterlich' konnte diese Kriegsführung allenfalls in einem diegetisch-handwerklichen Sinne erscheinen. Denn im Blick auf das Erzählschema der mittelalterlichen *âventiure* im höfischen Artusroman lässt sich bei der zweimalig aufgenommenen Strafexpedition gegen die Herero von einem nahezu schulmäßig durchgeführten doppelten Kursus dieses kolonialen Kriegsabenteuers sprechen.[80] Die Vorgehensweise der deutschen Verbände war im zweiten Anlauf nun deutlich koordinierter und nahm militärstrategisch jene Lernprozesse vorweg, die sich ein Jahrzehnt später auf größerer Stufe beim Stellungskrieg an den westlichen Fronten in Mitteleuropa mit millionenfachen Verlusten an Menschenleben wiederholen sollten; abermals kam es dort dann zur ungleichzeitigen Gegenüberstellung von Maschinengewehren und Kavallerie. Ernst Jünger legte dazu ex post die Analyse vor, dass aufgrund technikgeschichtlicher Verschiebungen das Zusammenspiel der beiden Kriegsfaktoren *Feuer* und *Bewegung* in eine massive Entwicklungsdiskrepanz getreten war.[81] Weil aber im Ersten Weltkrieg an der Westfront die technischen Fortschritte der Feuerkraft beiderseits gleichermaßen zur Verfügung standen, war im Herbst 1914 einer Kriegsführung mittels schneller Eroberungsvorstöße (Stichwort: „Schlieffenplan") aufgrund der überlegenen Defensivwaffen schon nach wenigen Wochen ein definitives Ende bereitet worden. Die dichotome und stationäre Logik der Front überschrieb damit auf zermürbende Weise die Bewegungsimpulse von abenteuerlicher Fahrt und Landnahme. Was nun eintrat, war ein mehrjähriger Grabenkrieg, bei dem gut verschanzte feindliche Stellungen selbst mit extrem verlustreichen Sturmangriffen, jenem später etwa von der Existenzphilosophie Martin Heideggers glorifizierten „Vorlaufen zum Tode", kaum zu erobern waren.[82]

80 Die Artushelden durchlaufen nach ihrem Auszug eine erste Reihe von Abenteuern und gelangen dann an einen Punkt krisenhafter, provisorischer Rückkehr, auf den der zweite und bessere Durchlauf zur erfolgreichen Bewährung folgt. Zur strukturellen Affinität des Handlungsaufbaus bei Frenssen mit diesem Schema vgl. auch Brehl, *Vernichtung der Herero*, S. 185.

81 Ernst Jünger, *Feuer und Bewegung* (zuerst 1930 unter dem Titel *Kriegerische Mathematik*), in: ders., *Sämtliche Werke*, 2. Abt., Bd. 7, Essays I*: Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart: Ernst Klett – Johann G. Cotta 1980, S. 105–117.

82 Auf die Erfahrungen militärisch ebenso sinnloser wie opferreicher Sturmangriffe im Ersten Weltkrieg implizit rekurrierend, wird Martin Heidegger, dessen Denkbewegung sich sprachlich vom heroischen Gestus solcher Todeskommandos im Stellungskrieg förmlich durchdrungen zeigt, die zeitliche Gerichtetheit der menschlichen Existenz als „vorlaufende Entschlossenheit", die Entschlossenheit wiederum als „Vorlaufen in den Tod" beschreiben. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 15. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1979 [1926]; § 65, S. 323; § 62, S. 305; vgl. zu diesem Zusammenhang Domenico Losurdo, *La communità, la morte, l'Occidente. Heidegger e l'ideologia della guerra*, Turin: Bollati

In dieser Hinsicht lagen die Dinge anders, als die mit Schnellfeuerwaffen ausgerüsteten deutschen Truppen im August 1904 gegen eine aufgeriebene Schar von Hererokämpfern zum letzten vernichtenden Schlag ausholten. „Im Halbkreis lagen sie um den Feind, bereit, ihn morgen gegen die Wand des breiten Berges zu drücken, vor dem er stand."[83] Zur dramaturgischen Klimax des afrikanischen Feldzuges platziert Frenssen das Szenario eines *gelungenen Sturmangriffs*, eines Manövers, das als hartnäckiges Phantasma fatalerweise noch in den Militärstrategien der westlichen Weltkriegsfront jahrelang für unsinnige Opfergänge sorgte. Ein letztes Mal scheint sich hier das Bewegungsmoment der Fahrt, allerdings ganz in die operative Wucht eines heimtückischen Vernichtungsschlages gebündelt, in der kolonialen Konfrontation selbst als Ausweg und ‚Lösung' anzubieten.

> Nun gellte der Ruf. Niemals in meinem Leben vergesse ich ihn. Mit wildem Schreien, mit verzerrten Gesichtern, mit trockenen, brennenden Augen sprangen wir auf und stürmten vorwärts. Die Feinde sprangen, schossen und stoben mit lautem Schreien zurück. Wir liefen ohne Unterbrechung schreiend, fluchend, schießend bis zu der ziemlich großen Lichtung, auf der die heißbegehrten Wasserlöcher lagen, und gleich darüber weg bis an ihren jenseitigen Rand, wo der Busch wieder anfing.[84]

Bei diesem Angriff führt der geballte Vorstoß zur Vernichtung der Aufständischen auf ganzer Linie. „So kam allmählich der Morgen. / Da stießen einige Patrouillen vorsichtig vor. Und da erfuhren wir zu unserer großen Verwunderung, daß der Feind abgezogen war, und zwar in wilder Flucht."[85] Dass in der Folge zehntausende von Herero in der Omaheke-Wüste qualvoll verdursteten, ist dem deutschen Feldzug-Protagonisten durchaus bewusst und wird vom manifesten Erzählvorgang keinesfalls verschwiegen. „Von einer Anhöhe aus sahen wir, wie zwei mächtige Staubwolken eilig nach Osten und Nordosten zogen, hinein in den Dursttod. Aber auch wir waren am Ende."[86]

Erschöpft, krank, verdreckt und vor allem: auf eine uneingestandene Weise schuldbeladen kehren die Kolonialkrieger in die Hauptstadt zurück, worauf einige sich sogleich der neuen Kampagne gegen den inzwischen entfachten Aufstand der Nama anschließen, während andere, wie der Ich-Erzähler selbst, sich krankheitsbedingt für die Rückreise nach Europa einschiffen

---

Boringhieri 1991, dt.: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie*, übers. v. Erdmuthe Brielmayer, Stuttgart: J. B. Metzler 1995, S. 18 f., S. 53 ff.

83 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 134.

84 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 145.

85 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 147.

86 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 176.

lassen. Für Peter Moor war die Afrikareise zum unerwarteten Weg in die Selbstbrutalisierung geworden, in einen durch rassistische Radikalisierung beantworteten Alteritätsschock, so dass ihm bei der Heimkehr die zuvor als ereignisarm beklagte mütterliche Herkunftswelt in neuer Kostbarkeit aufleuchtet. Wie in einer umgekehrten *talking cure* beginnt der an Leib und Seele verwilderte Rückkehrer nun sogleich, triviale Anekdoten aus dem Schoße der eigenen Familie begierig aufzusaugen, denn er bedarf dringend der infantilen Regression. Obwohl Peter Moor nur für gerade einmal sieben Monate in der Fremde gewesen war, umfasst seine dunkle afrikanische Seelenlast ein Vielfaches dieses Zeitraumes und würde, den Schlussworten des Erzählers zufolge, selbst die epochale Erzählstrecke des *Zauberberg*-Romans an Erlebnisschwere aufwiegen.

> Wie ich so in meiner angetragenen, schmutzfarbenen Korduniform, mit dem sonnenverbrannten dunkeln Gesicht den Jungfernstieg entlang schlenderte, gesellte sich ein Mann in mittlerem Alter zu mir, der mich im Weitergehen dies und das fragte. Im Laufe des Gesprächs kam es heraus, daß ich schon oft im Elternhause von ihm gehört hatte; denn er war von Kind an mit meinen Eltern bekannt gewesen und hatte sie neulich wieder besucht. Da fing ich an, nach allen zu Hause zu fragen, und hörte nicht auf damit. Es war mir, als wenn ich sieben Jahre von Hause fortgewesen wäre.[87]

87 Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 193.

OLIVER GRILL

Verunglückte Abenteurer

Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und die Ambivalenz des Abenteuers

Kritik am Abenteuer

Der Begriff des Abenteuers ist seit seiner konzeptuellen Prägung in der erzählenden Literatur des Mittelalters eng mit Vorstellungen des Glücks verbunden.[1] Wie Mireille Schnyder in Bezug auf den Artusroman formuliert hat, wird das Abenteuer nicht allein durch das „Zufallsgeschehen der Fortuna" regiert, sondern zugleich auch durch „die *sælde*, aus der heraus sich zum Schluss eine Geschichte als sinnvolles Gefüge, als *âventiure*, erzählen lässt".[2] Vergleicht man diese ursprüngliche Verschränkung von Fortuna-Glück und *sælde*-Glück mit den Bestimmungen in den Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts,[3] so stellt man fest, dass dort beseligende Erfüllung und höherer Sinn wegfallen und der Aspekt der Kontingenz allein ins Zentrum rückt. Parallel zum Abbau providentieller Letztgarantien und dem Aufstieg probabilistischen Denkens[4] wird das Abenteuer zum Inbegriff einer unwägbaren Unternehmung, die auf den glücklichen Zufall setzt. Definitionskern ist nun, wie etwa in Ludovicis *Kaufmanns-Lexicon*, der „seltsame Zufall, daran das Glück mehr Theil hat, als der Vorbedacht. [...] Abentheuer erfahren haben, heißt

---

1 Mein persönliches Glück ist es, diese und weitere Überlegungen in der Münchner Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers" zur Habilitationsschrift ausarbeiten zu können. Mein Dank gilt Martin von Koppenfels, Inka Mülder-Bach sowie all jenen Kolleginnen und Kollegen, die mir wichtige Anregungen gegeben haben.

2 Mireille Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*", in: *Im Wortfeld des Textes*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 369–375, hier S. 371. Vgl. dies., „Âventiure. Auf dem Weg zur Literatur", in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 61–78, hier S. 61–63.

3 Versammelt und ausgewertet hat diese Einträge Jürgen Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1981, S. 182–186. Zur Geschichte des Abenteuerbegriffs vgl. Hans Hofmann, „Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens ‚Abenteuer'", in: *Weimarer Beiträge* 1 (1977), S. 72–88.

4 Siehe Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein 2002 sowie Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels. 1650–1850*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 143–182.

DOI:10.30965/9783846765166_004

mancherley Glücks- und Unglücksfälle überstanden haben."[5] „Avanturiers" seien, so auch Marpergers *Lexicon* in der Auflage von 1755, „Leute, die in der Welt herum ziehen, um allerhand Abentheuer (Avanturen) und ungewöhnliche Begebenheiten und Glücks-Fälle zu erfahren".[6] Typischerweise gelten als solche Seeräuber und Söldner, Gaukler, Schausteller und Possenreißer sowie seereisende Kaufleute, die für ihre Waren keinen festen Abnehmer haben, sondern mit ihnen „auf Glück oder Unglück, Hazard und Gerathwohl" handeln.[7] Wo ehemals glänzende Ritter auf *âventiure*-Fahrt auszogen und eine gute Vorsehung das Glück dieser Fahrten lenkte, sind es nun lose Personenverbände oder lumpige Individuen aus der Klasse der Spekulanten, Gauner und Vagabunden, die mit einer gehörigen Portion Mut zum Risiko und ohne höhere Weihe durchs Leben gehen.

Im Wegfall des *sælde*-Versprechens und in der Ansiedelung des Abenteurers in niederen Gesellschaftsschichten ist die Kritik am Abenteuer angelegt, die für das bürgerliche Zeitalter charakteristisch geworden sein wird. Wer im blinden Vertrauen auf ein zufälliges Glück lebt, so die Stoßrichtung der Aufklärung, dem muss es entweder an Verstand oder an Moral fehlen – oder an beidem. In Zedlers *Universallexikon* von 1751 ist die Warnung zu lesen, dass der Abenteurer „gemeiniglich nur ein Betrüger" sei: „Ein jeder soll sich vor dergleichen Leuten wohl in Acht nehmen."[8] Dagegen führen in den Augen der *Deutschen Enzyklopädie* (1778) nicht kriminelle Energien, sondern „die abgeschmacktesten Vorurtheile" eines „schwachen Verstandes" zu Abenteuern.[9] In beiden Fällen wird der auf unkalkulierbare Risiken gestellten Lebensführung als solcher der Kredit entzogen. Das Glück des Abenteurers wird den Zeitgenossen ebenso verächtlich wie verdächtig: ein Fall mangelnder Aufklärung, der je nach Alter der Person und Schwere des Vergehens ins Ressort der Pädagogik, der Polizei oder der Irrenhäuser fällt.

5 „Abentheuer, Ebentheuer", in: Carl Günther Ludovici, *Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder vollständiges Kaufmanns-Lexicon*, 2., vermehrte u. verbesserte Aufl., Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1767 f. [1752–1756], 1. Theil, Sp. 46 f.

6 „Avanturiers", in: Paul Jacob Marperger, *Curieuses und reales Natur- Kunst- Gewerck- und Handlungs-Lexicon*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1755 [1712], Sp. 180 f.

7 „Avanturiers", in: Marperger, *Handlungs-Lexicon*, Sp. 180 f. Siehe dazu Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum*, S. 182 f.

8 „Avanturier", in: Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732–1754, zweiter Supplementband, Sp. 679 f.

9 „Abentheuer, Ebentheuer", in: Ludwig Julius Friedrich Höpfner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Varrentrapp, Sohn und Wenner 1778–1807, Bd. 1, Sp. 31.

Diese Kritik wäre kaum denkbar ohne das Feld, aus dem der Begriff des Abenteuers genuin stammt – das der erzählenden Literatur.[10] So ist der Vorwurf der Schwachsinnigkeit offenkundig dem *Don Quijote* entlehnt, und jener des Betrugs vermutlich den abenteuerlichen Überlebensstrategien, die den Schelmenroman prägen. Vor allem aber zielt sie auf zeitgenössische Schreib- und Lesegewohnheiten. Nicht nur das Glück des Abenteurers wird im 18. Jahrhundert zweifelhaft, sondern auch das Glück, von Abenteuern erzählen oder lesen zu können. Denn wo die Verblendung eines schwachen Verstandes als Bedingung des Abenteuers gilt, da folgt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit, dass „alles Abentheuerliche" den Leser ernsthafter Literatur „beleidigt".[11] Besonders scharf verurteilt Johann Georg Sulzer das literarische Abenteuer, das er mit dem Romanhaften mehr oder weniger gleichsetzt,[12] als eine „Art des falschen Wunderbahren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet". Es entstamme einer Welt, „wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht" und sei als Produkt einer „erhitzten und vom Verstand ganz verlassenen Einbildungskraft" besonders bei den „Völkern der heissen Morgenländer" weit verbreitet.[13] Summarisch hält dann Adelung fest, dass jemand, der auf Abenteuer aus sei, „keine bestimmte und vernünftige Lebensart" habe und dass der „häufige Gebrauch, den die alten Romanschreiber von diesem Worte machten", ihm „endlich einen verächtlichen Nebenbegriff gegeben" habe.[14]

Es war Johann Gottfried Herder, der sich gegen Sulzer wandte und betonte, das „falsche Wunderbare" des Abenteuers habe einst „etwas Ächtes, Wahres zum Grunde" gehabt und „ursprünglich blos das Wohlgelingen einer kühnen Unternehmung" gemeint.[15] Sein Einwand richtet sich letztlich gegen die Produktion eines Vorurteils, wird doch das Abenteuer in den zitierten Bestimmungen erst konzeptuell entgrenzt und dann pauschal zurückgewiesen. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts formuliert die noch heute geläufige

---

10 „Es gibt keine *âventiure*, die nicht erzählt ist." Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*", S. 370.

11 „Abentheuerlich", in: Höpfner, *Deutsche Encyclopädie*, Bd. 1, Sp. 32.

12 Vgl. „Romanhaft (redende Kunst)", in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel: Heilmann 1777, Bd. 2.2, S. 543 f.

13 „Abentheuerlich (Dichtkunst)", in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, S. 3 f.

14 „Abenteuer, Abenteuerlich, Abenteuerlichkeit, Der Abenteurer", in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 2. vermehrte u. verbesserte Ausg., Leipzig: G. J. Göschen 1811. Nachdruck mit einer Einführung und Bibliographie von Helmut Henne, Hildesheim u. New York: Georg Olms 1970, Bd. 1, Sp. 26 f.

15 Johann Gottfried Herder, „J. G. Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste", in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 22.1 (1774), S. 5–92, hier S. 15.

Einschätzung, wonach das Abenteuer bestenfalls als ebenso leichte wie geistlose Form der Unterhaltung seine Daseinsberechtigung hat; eine Sache, die man sich zwar zum Zeitvertreib gönnen kann, aber doch nur mit der stillen Scham desjenigen, der es eigentlich besser weiß. Weder scheint der unvernünftige und unwahrscheinliche Modus des Abenteuerlichen mit der Ratio der Aufklärung vereinbar noch – als angebliche Erfindung der heißen Morgenländer – mit dem klassizistischen Kunstideal vom gemäßigten Klima Griechenlands. Eine Lebensführung, die ohne hinreichende Gründe auf Glücksfälle und außergewöhnliche Begebenheiten setzt, kann kaum als nachahmenswert gelten, und umgekehrt scheint das literarische Abenteuer von allen Erzähltraditionen diejenige zu sein, die dem Gebot der Mimesis im Sinne einer Nachahmung des „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Möglichen"[16] am allerwenigsten verpflichtet ist.

Genau dieses Gebot aber macht Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* von 1774 stark, um damit die Darstellung einer inneren Entwicklung zum Primat des Erzählens zu erheben. So habe der Roman „das ganze innre Seyn" einer handelnden Person zu erfassen und dabei eine der Natur abgelernte lückenlose Abfolge aus Ursachen und Wirkungen (*natura non facit saltus*) in Gestalt einer psychologisch plausiblen Motivation herzustellen, weshalb es auf die „Begebenheit selbst nie ankommen könne."[17] Die Konsequenz dieses Grundsatzes ist die Verbannung des Abenteuers aus der ihm angestammten Gattung:

> Denn da die Romanendichter, um Eindruck mit ihren Begebenheiten zu machen, und die Leser in Bewegung zu setzen, zu außerordentlichen Zufällen, Entführungen, Blutschande, Verwechselungen unter dreyfachen Namen, Einbrüchen, Zweykämpfen, Verkleidungen, Gefahren zu Wasser und zu Lande; mit einem Wort, zu Dingen ihre Zuflucht nahmen, wie wir sie einen ruhmsüchtigen Lügner in Gesellschaften erzehlen hören: so wars natürlich, daß der Kopf der Leser, – und besonders der Leserinnen mit Vorstellungen angefüllt wurde, […] die die Einbildungskraft, und endlich die Sittlichkeit verderben mußten. […]
>
> Wenn der Dichter nach jener [kausallogischen] Art seine Begebenheiten wirklich werden läßt: so werden ihm nicht allein jene Abentheuer unnütz; ein Theil derselben wird ihm auch schlechterdings unmöglich, weil sich das Wie zu denselben oft in dieser ganzen Welt nicht finden lassen würde.[18]

16 Aristoteles, *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, S. 29.

17 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort v. Eberhard Lämmert, Stuttgart: J. B. Metzler 1965, S. 259–267 u. S. 305.

18 Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, S. 307 f.

Damit spitzt Blanckenburg den allgemeinen Vorwurf des Unplausiblen und Unvernünftigen auf einen Kritikpunkt zu, der nicht nur ein übertrieben reißerisches Motivensemble meint, sondern die Narration im Roman als solche betrifft. Als inflationäre Anhäufung wunderbarer Begebenheiten verstanden, die der zitierte Satz in Form eines Motivkatalogs vor Augen stellt, ist das Abenteuer für Blanckenburg ganz und gar ungeeignet, um von der inneren Entwicklung eines Menschen zu erzählen: Es bietet kein ausreichend stabiles Syntagma hinreichender Gründe und motivierter Folgen; es ist zu unlogisch für einen stringenten Kausalnexus, zu unwahrscheinlich für eine wirklichkeitsorientierte Mimesis, und die Handlungen des Abenteurers sind zu unvernünftig, um einen psychologisch konsistenten Erzählverlauf zu tragen.

Ambivalenz des Abenteuers in den *Lehrjahren*

Mithin dient die Kritik am Abenteuer als Argument einer normativen Gattungspoetik, die zwar den Roman, nicht aber das Romanhafte will, und die mit der Abkehr vom Abenteuer zweifelsohne eine der Weichen stellt, welche den Roman in die Moderne führen werden. Dass diese Abkehr im deutschen Sprachraum insbesondere von dem später so genannten Bildungsroman vollzogen wurde, entspricht dem gängigen Bild der Literaturgeschichtsschreibung.[19] Daher ist es für die Frage nach dem Verbleib des Abenteuers in der Moderne ein bedeutsamer Punkt, dass mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96)[20] ausgerechnet der Roman, der die Erzählung von der inneren Entwicklung des Menschen zum Gattungsparadigma ausgeprägt hat, keineswegs ohne Abenteuer auskommt. Schon ein oberflächlicher Abgleich mit Blanckenburgs Poetik führt das vor Augen: Dass die *Lehrjahre* den dort

19 Der Bildungsroman habe den „wahllosen Variationen des Abenteuerromans […] ein Ende gesetzt". Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans*, überarbeitete u. erweiterte Aufl., München: dtv 1980 [1972], S. 113. Siehe auch Rolf Grimminger, „Roman", in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. dems., Bd. 3, zweiter Teilband: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München: dtv 1984, S. 635–716, hier S. 641–647 und Volker Klotz, *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 218–224.

20 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, 21 Bde. in 33 Teilbänden, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm, München u. Wien: Carl Hanser 1985–1998, hier Bd. 5, hg. v. Hans-Jürgen Schings. Die Zitate werden unter der Sigle ‚Lj' im fortlaufenden Text nachgewiesen und ggf. grammatikalisch angeglichen.

geforderten Kausalnexus lockern, um „in viel weiterem Umfang auch unverhoffte Begebenheiten eintreten und walten zu lassen", weiß die Forschung seit langem;[21] Reflexionen über Zufall und Schicksal ziehen sich quer durch den Roman; um Verwechslungen, unklare Identitäten und Wiedererkennungen geht es in Goethes Theaterroman ohnehin andauernd; für Einbrüche und Zweikämpfe ist Friedrich zuständig; die vielen Kostümierungen werden für Wilhelm spätestens dann zum Liebesabenteuer, als er in die Kleider des Grafen schlüpft, um der schönen Gräfin näher zu kommen; wer von Blutschande und Entführung lesen will, der blättert zu den Vorgeschichten Mignons und des Harfners; und während schließlich die Gefahren zu Wasser erst in den *Wanderjahren* relevant werden, machen die Gefahren zu Lande in Gestalt des Überfalls im vierten Buch eine der Schlüsselstellen der *Lehrjahre* aus.

Umgekehrt jedoch zieht Goethe sowohl das Konzept vom Abenteuer als Losung des glücklichen Zufalls als auch die alte *sælde*-Verheißung, wonach sich das scheinbar Zufällige am Ende zu einem erzählbaren Sinn fügt, konsequent in Zweifel. Wilhelms Frage, ob „zufällige Ereignisse einen Zusammenhang haben" (Lj 496), bleibt ebenso unbeantwortet, wie der Roman letztlich das ganze Räsonnement über Zufall und Schicksal mit einiger Ironie als unzeitgemäße Simplifizierung bloßstellt; das Liebesabenteuer mit der schönen Gräfin bringt Wilhelm in größte Verlegenheit und den Grafen auf den Abweg des Spiritismus;[22] den Brief, der die „Erzählung seiner Abenteuer" (Lj 109) enthält, zerreißt Wilhelm, kaum dass er ihn geschrieben hat; und die prägnante Wendung von den „drei verunglückten Abenteurern" (Lj 224), mit der Goethe die Situation Philines, Mignons und Wilhelms nach dem Überfall beschreibt, verdeutlicht auf geradezu formelhafte Weise, dass das Glück, das am Ende der *Lehrjahre* steht,[23] für den Protagonisten auf abenteuerlichen Wegen allein nicht zu erreichen ist.

---

21 Eberhard Lämmert, „Regelkram und Schöpferlaune. Goethes erzählte Romantheorie", in: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, hg. v. dems. u. Dietrich Scheunemann, München: edition text + kritik 1988, S. 49–70, hier S. 59.

22 Vgl. dazu Inka Mülder-Bach, „Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes", in: von Koppenfels/Mühlbacher (Hgg.), *Abenteuer*, S. 161–188, hier S. 161–164.

23 Über das Glück der *Lehrjahre* wurde viel diskutiert. Vgl. Gerda Röder, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, München: Hueber 1968, bes. S. 124–146; Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983; Hans-Jürgen Schings, „Symbolik des Glücks. Zu Wilhelm Meisters Bildergeschichte", in: *Johann Wolfgang von Goethe: One Hundred and Fifty Years of Continuing Vitality*, hg. v. Ulrich Goebel u. Wolodymyr T. Zyla, Lubbock: Texas Tech Press 1984, S. 157–177.

Die Lust an abenteuerlichen Motiven und Plots auf der einen Seite und das doppelte Scheitern der Hauptfigur als Abenteurer und Abenteuererzähler auf der anderen ergeben zusammengenommen ein ambivalentes Bild. In ihm kommen eine gezielte Wiederannäherung an den Traditionsbestand des Abenteuers und zugleich eine eigene kritische Distanzierung zum Ausdruck. Wie im Folgenden gezeigt wird, macht Goethe sowohl die überkommene Faszination als auch die zeitgenössische Kritik am Abenteuer für das Projekt der Geschichte einer bürgerlichen Individualentwicklung produktiv, das er mit den *Lehrjahren* verfolgt. Das Unterfangen, vom „innren Seyn" des Menschen zu erzählen, hat für ihn überhaupt nur im Verein mit jenen äußeren Begebenheiten, die ihm der daran reiche Fundus des Abenteuers bietet, Sinn. Es sind abenteuerliche Zufälle und Glücksmomente, die dem Roman und der Figur eine mannigfaltige, hochkomplexe Welt erschließen – und damit als Möglichkeitsbedingung der Entwicklung fungieren und zugleich zur Modernität des Romans beitragen. Umgekehrt jedoch nehmen diese Momente nie überhand, sondern bleiben denkbar eng auf Wilhelms Sozialisation bezogen und werden sorgsam eingegrenzt. In dieser Ambivalenz ist das Abenteuer in den *Lehrjahren* mehr und anderes als nur Phantasma einer schwärmerischen Lebensphase, in der man sich, wie Hegel sagt, die Hörner abläuft.[24] Goethe stellt es vielmehr als etwas dar, das für die Entwicklung des Protagonisten und des Romans gleichermaßen unverzichtbar ist.

Die Abenteuer der kleinen Welt

Einer der markantesten Unterschiede zwischen dem Fragment der *Theatralischen Sendung* (1777–1785) und *Wilhelm Meisters Lehrjahren* besteht bekanntlich darin, dass Goethe die chronologische Organisation der Narration aufbricht und den Roman nun medias in res beginnt, bevor er Wilhelm selbst die Geschichte seiner Kindheit nachreichen lässt. Damit richtet Goethe die *Lehrjahre* am Schema des Heliodor'schen Liebes- und Abenteuerromans aus, das einige Jahre zuvor bereits Wielands *Agathon* aufgegriffen hatte.[25] Doch während Wieland das Abenteuer in Form eines an Heliodor angelehnten

24 Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bde. 13–15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, hier Bd. 14, S. 220.

25 Vgl. Cornelia Zumbusch, „Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Roman (Wieland, Goethe, Stifter)", in: *Poetica* 43 (2011), S. 267–299; Thomas Borgstedt, „*Wilhelm Meisters Lehrjahre* und das Heliodorische Romanschema", in: *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit*, hg. v.

Piratenüberfalls als initiales Zufallsmoment nutzt,[26] dient es im ersten Buch der *Lehrjahre* ausschließlich als Beschreibungskategorie der Lektüre- und Theatererlebnisse eines Heranwachsenden. So schildert Wilhelm seiner Geliebten, der Schauspielerin Mariane, den Eindruck, den die Aufführung des Puppenspiels von David und Goliath bei ihm als Kind hinterließ, folgendermaßen:

> Den andern Morgen war leider das magische Gerüste wieder verschwunden, der mystische Schleier weggehoben, man ging durch jene Türe wieder frei aus einer Stube in die andere, und so viel Abenteuer hatten keine Spur zurückgelassen. Meine Geschwister liefen mit ihren Spielsachen auf und ab, ich allein schlich hin und her, es schien mir unmöglich, daß da nur zwo Türpfosten sein sollten, wo gestern noch so viel Zauberei gewesen war. Ach wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien!
>
> Ein freudetrunkner Blick, den er auf Marianen warf, überzeugte sie, daß er nicht fürchtete, jemals in diesen Fall kommen zu können. (Lj 17)

Hier fällt der Begriff des Abenteuers zum ersten Mal. Vorderhand bezeichnet er das Plotelement des Zweikampfs mit einem monströsen Gegner (Goliath),[27] das im Zentrum der Aufführung steht, sowie die „wunderlichen Sprünge" (Lj 17) eines exotischen Balletts. Dabei kommen Herders Definition vom Abenteuer als „Wohlgelingen einer kühnen Unternehmung" in Gestalt des „kleinen Überwinders", der den „gewaltigen Riesen" bezwingt (Lj 17), und jene Semantik des Abenteuerlich-Wunderbaren, gegen die sich die Kritik der Aufklärung so entschieden verwahrte, zusammen. Doch auch der semantische Kern des Begriffs, den der Sprachhistoriker Klaus-Peter Wegera über die „Nähe von *aventure* zu *adventus*" im Vorgang des „Zur-Erscheinung-Kommens" ausgemacht hat, ist

---

Christian Rivoletti u. Stefan Seeber, Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 217–229; Felicitas Igel, *„Wilhelm Meisters Lehrjahre" im Kontext des hohen Romans*, Würzburg: Ergon 2007.

26 Wieland überführt die anfängliche Zufallsverkettung, die er dem spätantiken Roman entnimmt, allerdings in folgende Reflexion Agathons: „Wie ähnlich ist alles dieses einem Traum, wo die schwärmende Phantasie, ohne Ordnung, ohne Wahrscheinlichkeit, ohne Zeit oder Ort in Betracht zu ziehen, die betäubte Seele von einem Abentheur zu dem andern […] fortreißt?" Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon*, erste Fassung von 1766/1767, in: ders., *Sämtliche Werke. Oßmannstedter Ausgabe*, hg. v. Klaus Manger u. Jan-Philipp Reemtsma, Berlin u. New York: de Gruyter 2008 ff., Bd. 8.1, bearb. v. Klaus Manger, S. 27.

27 Zum „immer gleichen Mittel des Zweikampfes", zu dem die Âventiureritter greifen, um Ehre zu erlangen oder wiederherzustellen, siehe Jutta Eming, „Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug: Zur Historizität des literarischen Abenteuers", in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 53–82, hier S. 63.

hier mitzudenken.[28] Denn eigentlich wird ja Weihnachten gefeiert, als das visuelle Ereignis[29] des Puppenspiels das Kind in Begeisterung versetzt, bevor man es „wie betrunken und taumelnd zu Bette“ schickt (Lj 17).

So hält die „kleine Welt“ (Lj 22 u. 23) des Marionettentheaters für Wilhelm eine ebenso wunderbare wie beglückende Advents-Erscheinung bereit, die allerdings nur deshalb als Abenteuer qualifiziert, weil das Kind noch nicht hinter den Vorhang dieser Welt geblickt hat. Aus der halb sentimentalen, halb ironischen Perspektive des jugendlichen Selbsterzählers, der diesen Blick natürlich längst getan hat, ist das erste kindliche Abenteuer dagegen Ausdruck einer unwiederbringlich verlorenen Naivität.[30] Gleichwohl erlaubt der Repräsentationsakt des Erzählens eine Vergegenwärtigung, wie die Übereinstimmung zwischen dem vergangenen Zustand („betrunken und taumelnd“) und gegenwärtigen („freudetrunkener Blick“) deutlich macht. Wilhelm selbst betont gegenüber Mariane: „Aber unaussprechlich glücklich fühl’ ich mich jetzt, da ich in diesem Augenblicke mit dir von dem Vergangnen rede, weil ich zugleich vorwärts in das reizende Land schaue, das wir zusammen Hand in Hand durchwandern können.“ (Lj 17) Über diesem Glücksmoment hängt jedoch bereits das dunkle Omen des Bildes von der verlorenen Geliebten, das die Trennung von Mariane andeutet, obwohl Wilhelm nicht glaubt, dass er in eine solche Situation – die typisch für den spätantiken Roman wäre[31] – kommen könnte. Aus der ironischen Sicht der externen Erzählinstanz ist jedoch auch dieses Glück vergangene und verspielte Naivität. Das Ereignis des Abenteuers, das in Wilhelms Selbsterzählung in der Tat beseligendes ‚Eräugnis‘

---

28 Klaus-Peter Wegera, „‚*mich enhabe diu âventiure betrogen*‘. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen“, in: *Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension*, hg. v. Vilmos Ágel u.a., Tübingen: Niemeyer 2002, S. 229–244, hier S. 233 f. Wegera spricht vom „Sichtbarwerden“, die hier zitierte Präzisierung stammt von Peter Strohschneider, „*âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze“, in: Dicke u.a., *Im Wortfeld des Textes*, S. 377–383, hier S. 377 f.

29 Siehe dazu David E. Wellbery, „Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman. (Wieland, Goethe, Novalis)“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. v. Rainer Warning u. Karlheinz Stierle, München: Wilhelm Fink 1996, S. 600–639, bes. S. 617.

30 Vgl. Zumbusch, „Nachgetragene Ursprünge“, S. 282. Der Blick hinter die Kulissen selbst ändert allerdings wenig, weil Wilhelm „sich noch von der Kehrseite der Bühnenillusion verzaubern lässt.“ Albrecht Koschorke, „Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*“, in: *Empathie und Erzählung*, hg. v. Claudia Breger u. Fritz Breithaupt, Freiburg i.Br., Berlin u. Wien: Rombach 2010, S. 173–185, hier S. 178.

31 Vgl. Michail Bachtin, *Chronotopos*, aus dem Russischen v. Michael Dewey. Mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 10.

ist, und das Erzählen davon fallen somit weder in eins, wie bei der *âventiure*,[32] noch gänzlich auseinander, wie bei der Abenteuerparodie des Cervantes. Vielmehr handelt es sich an dieser und an späteren Stellen bei den als Abenteuer bezeichneten Geschehnissen um Momente intensiven Erlebens, Rezipierens und Erzählens, die im ironischen Nachhinein der jeweiligen Erzählsituation auf ihren illusorischen Kern hin transparent werden, ohne dass dies dem Einfluss, den diese Momente auf die weitere Entwicklung Wilhelms nehmen, Abbruch täte. Im Gegenteil: Die Differenz zwischen der inszenierten bzw. erzählten Fülle („so viel Abenteuer") und der Leere danach („keine Spur", „verlorne Liebe") führt zu einem dringenden Bedürfnis nach Wiederholung, das Wilhelm fortan antreibt.[33]

Dass es Goethe damit grundsätzlich um die Verschränkung von Abenteuerrezeption[34] und bürgerlicher Sozialisation zu tun ist, zeigt der weitere Verlauf der Selbsterzählung. Nachdem Wilhelm einige Zeit später über die Marionetten verfügen darf, beginnt er mit ihnen zu experimentieren: „Meine Einbildungskraft brütete über der kleinen Welt, die gar bald eine andere Gestalt gewann", nämlich jene der „Oper mit ihren manichfaltigen Veränderungen und Abenteuern" (Lj 23). Von Anfang an verärgert darüber, dass „der Glücksprinz" David „so zwergmäßig gebildet sei" (Lj 13), weitet Wilhelm den engen Kreis der Puppen- und Kinderwelt auf größere Bühnen aus. Auch für sich selbst sucht er größere Vorbilder. Er verkleidet sich und seine Spielkameraden als antike „Miliz", und, so Wilhelm weiter,

> der Anblick so vieler gerüsteter Gestalten mußte in mir notwendig die Ritterideen aufreizen, die seit einiger Zeit, da ich in das Lesen alter Romane gefallen war, meinen Kopf anfüllten.
>
> Das befreite Jerusalem, davon mir Koppens Übersetzung in die Hände fiel, gab meinen herumschweifenden Gedanken endlich eine bestimmte Richtung. [...] Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfing, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete.

---

32 Das Verhältnis von Abenteuererfahrung und -erzählung ist von der Mediävistik differenziert dargelegt worden. Vgl. Strohschneider, „*âventiure*-Erzählen und *âventiure*-Handeln", S. 379 f. sowie Eming, „Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug", bes. S. 75.

33 Nach David Wellbery rührt das daher, dass die Aufführung „die Leerstelle (die Leere der Stelle) mit der Fülle ihrer Schein-Präsenz auslöscht", wobei diese Leerstelle als Rätsel des eigenen Ursprungs konstitutiv nicht behebbar sei. Wellbery, „Die Enden des Menschen", S. 620 f.

34 Der lesende Romanheld sei Ausdruck dafür, „daß Lektüre Abenteuer birgt und verspricht". Friedhelm Marx, *Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*, Heidelberg: C. Winter 1995, hier S. 10.

> Aber hundert und hundertmal […] sagte ich mir die Geschichte des traurigen Zweikampfs zwischen Tancred und Chlorinden vor. (Lj 26 f.)

Wilhelm stellt sich vor, „Tancreden und Reinalden [zu] spielen“, identifiziert sich letztlich aber nicht mit Tassos heroischem *âventiure*-Ritter, den es in Armidas Zauberreich verschlägt, sondern mit dem traurigen Ritter Tankred, der die gegnerische Kriegerin Chlorinde unerwidert liebt und irrtümlich tötet.

Der Weg, den Wilhelms Abenteuerrezeption nimmt, beginnt also beim Kampf David gegen Goliath, geht über die Abenteuer der Opernbühne, die vagen Ritterideen und Lektüren in alten Romanen (worin auch das Gleichnis von der verlorenen Geliebten wurzelt) und läuft auf die wirkmächtige Imagination des traurigen Zweikampfs zwischen Tankred und Chlorinde zu, in der alle vorherigen Stationen gleichsam aufgehoben sind.[35] Auch dieser Zweikampf selbst durchläuft eine gattungspoetisch akzentuierte Transformation. Er bedeutet in Wilhelms Augen keine epische, sondern eine tragische Konstellation. Tankred sei, „vom Schicksal bestimmt […], das was er liebt überall unwissend zu verletzen“ (Lj 27). Der Versuch, diese ‚Tragödie‘ auf die Bühne zu bringen, kippt wiederum ins Komische: Weil Wilhelm vergessen hat, seinen Kumpanen Redeanteile zuzuweisen und weil er als Tankred in seiner „eignen Rede endlich als dritte Person“ vorkommt, muss er „unter großem Gelächter“ die Bühne verlassen und stattdessen – Zweikampf durch Zweikampf ersetzend, aber darüber wieder zum kleinen Mann werdend – das altbekannte Stück von David und Goliath[36] improvisieren: „Ein Unfall, der mich tief in der Seele kränkte. Verunglückt war die Expedition“ (Lj 29). Der Lapsus und das große Gelächter lassen die episch-tragische Helden- und Größenphantasie ins Zwergmäßige der kleinen Welt zurückfallen.

Auch der vermeintliche Treuebruch Marianes am Ende des ersten Buches bedeutet für Wilhelm tragisches Scheitern und tiefe Kränkung zugleich, auch sie macht ihn zum „verunglückten Freund“ (Lj 75).[37] Sein „ganzes Dasein“ sei „an der Wurzel getroffen“ (Lj 76), fasst der Erzähler Wilhelms kritischen

---

35 Dass Tassos Epos so erfolgreich war, weil es intensiv mit den abenteuerlichen Stoffen des Romanzo arbeitete, zeigt Sergio Zatti, *The Quest for Epic*, übers. v. Dennis Looney, Toronto: Toronto University Press 2016, S. 135–159.

36 Wie Goethe kaum entgangen sein dürfte, wird der Heidenkrieger Argante in Koppens Übersetzung, die Wilhelm liest, als „Goliath, der Riese“ bezeichnet, als dieser im sechsten Gesang gegen Tankred zum Zweikampf antritt. Johann Friedrich Koppen, *Versuch einer poetischen Uebersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1744, S. 157 (VI/23).

37 Zur tragischen Selbstdeutung vgl. Hans-Jürgen Schings, „Wilhelm Meisters schöne Amazone“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 141–170. Zur narzisstischen Kränkung siehe Hörisch, *Gott, Geld und Glück*, S. 38 f.

Zustand zusammen. Um dem Jugendfreund, dem angehenden Kaufmann Werner, diesen Zustand begreiflich zu machen, wählt Wilhelm ein Bild, in dem Unfall und Unglück gleichgesetzt werden:

> O mein Bruder […], sie [Mariane] war mir bei meinen heimlichen Anschlägen der Kloben, an den eine Strickleiter befestigt ist; gefährlich hoffend schwebt der Abenteurer in der Luft, das Eisen bricht, und er liegt zerschmettert am Fuße seiner Wünsche. Es ist auch nun für mich kein Trost, keine Hoffnung mehr! (Lj 84)

Wilhelm bringt hier seinen bereits im Ansatz gescheiterten Plan, heimlich mit Mariane fortzugehen und sie auf „ritterschaftliche" Weise (Lj 65) zu heiraten, zur Sprache. Die „kühne Unternehmung" (Herder) des Abenteurers kippt in einer Art Katabasis in die Semantik des Abstürzens und der Hoffnungslosigkeit. Wilhelm schreibt dem Abenteuer eine tragische Fallhöhe ein, die diesem eigentlich nicht zukommt, und nutzt es als Ausdruck einer niederschmetternden Wunschversagung.[38]

Auf diese Weise wird die signifikante Paarung von Abenteuer und Unglück gebildet. Sie erweist sich weniger als Goethes Beitrag zu einer Kritik am Abenteuer nach Maßgaben der Aufklärung, sondern vielmehr als Ergebnis eines innerdiegetisch sorgfältig ausgestalteten Rezeptionsweges bzw. Entwicklungsprozesses, an dessen vorläufigem Ende die tragische Umdeutung des Topos vom Glück des Abenteurers steht. Weder trägt das Abenteuer eine konkrete Inhalts- oder Formvorgabe in den Roman ein, noch gerät es dem Protagonisten zur fixen Idee.[39] In einem Prozess der Wechselwirkung beeinflussen abenteuerliche Vorstellungen vielmehr Wilhelms Entwicklung und Selbstverständnis ebenso, wie umgekehrt diese Entwicklung die abenteuerlichen Vorstellungen modifiziert. Goethe setzt das Abenteuer als Spielregel im Sozialisationsspiel des Bildungsromans in Szene[40] und senkt es tief in das erzählte Leben ein. So wie die *Lehrjahre* von der Formung des Lebens[41] und

---

38 Dass das Abenteuer im populären Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts für die Erfüllung unrealistischer Wunschträume steht, hat die Forschung immer wieder betont. Vgl. z.B. Bernd Steinbrink, *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer 1983, S. 4.

39 Vgl. Ivar Sagmo, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Bonn: Bouvier 1982, S. 18 f.

40 Im Sinne von Gerhard Kaiser u. Friedrich A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978.

41 Vgl. Rüdiger Campe, „Form und Leben in der Theorie des Romans", in: *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. v. Armen Avanessian, Winfried Menninghaus u. Jan Völker, Zürich u. Berlin: Diaphanes 2009, S. 193–211.

zugleich von der Umformung prägender Rezeptionseindrücke erzählen[42] – eine Umformung, die diese Eindrücke lebendig hält und literarische Motive als Movens des Lebens gelten lässt –, so verschränken sie auch Abenteuerrezeption und Entwicklungsgeschichte.

Damit liefert Goethe sicherlich eine valide Antwort auf die Frage, was das Abenteuer in der bürgerlichen Moderne sein kann: Erlebniskategorie, Jugendlektüre, Entwicklungsstimulus, Chiffre naiver Wunschträume, Ironisierungsmittel … Doch wie der weitere Verlauf des Romans zeigt, geht Goethe um einiges darüber hinaus: Die Abenteuer, die Wilhelm im zweiten Buch erlebt, ermöglichen diesem nicht nur die Überwindung seiner Lebenskrise, sondern eröffnen ihm zudem den Zugang zu einer Welt jenseits der engen Bürgersstuben, Hinterzimmer und Bühnenräume. Zugleich erweist sich auf *discours*-Ebene ausgerechnet das vermeintlich unterkomplexe Erzählschema des Abenteuers als das narrative Vehikel, das den *Lehrjahren* jene vielschichtige, von komplexen Zusammenhängen und offenen Möglichkeiten konstituierte Diegese erschließt, die Goethes Roman überhaupt erst zu einem modernen Roman im starken Sinne macht.

Die Abenteuer der großen Welt

Als Wilhelm sich von Mariane betrogen glaubt, gibt er den Gedanken, aus den bürgerlichen Verhältnissen seines Elternhauses auszubrechen, auf. Nach einer akuten seelischen und körperlichen Krankheitsphase ist er „überzeugt, daß jene harte Prüfung vom Schicksale zu seinem Besten veranstaltet worden" sei. Wilhelm wendet sich „völlig resigniert" vom Theater ab und dafür „mit großem Eifer den Handelsgeschäften" zu (Lj 78). Das Aufbegehren gegen den väterlichen Lebensentwurf scheint beendet. Statt den Philister Goliath erschlagen zu haben und mit der Geliebten entflohen zu sein, kommt Wilhelm bemerkenswert früh bei jenem rationalen Arbeitsethos der bürgerlichen Moderne an, das Franco Moretti als das Gegenteil allen Abenteuers ausgemacht hat.[43]

---

42 Vgl. Schings, „Wilhelm Meisters schöne Amazone", S. 143 et passim. Ähnlich Wilhelm Voßkamp, *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, Berlin: Berlin University Press 2009, S. 74.

43 Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*, London u. New York: Verso 2013, S. 32 f. Der Gegensatz von Abenteuer und Arbeit wurde zuvor schon von Gert Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 70–76 und Paul Zweig, *The Adventurer. The Fate of Adventure in the Western World*, London: J. M. Dent & Sons 1974, S. 5 f. betont.

Für Hegel wäre mit dieser Eingliederung in die „bestehenden Verhältnisse“ das „Ende solcher Lehrjahre“, die das Individuum zum Subjekt erziehen, im Grunde erreicht.[44] Doch die *Lehrjahre* fragen nicht nach einem resignativen, sondern nach einem regenerativen Weg aus der Krise.[45] Ein Impuls aus der Sphäre des Bürgertums stößt diesen Weg an: „Man“ habe „Wilhelms Abreise zum zweitenmal“ beschlossen, „wir finden ihn auf seinem Pferde […] dem Gebirge sich nähern, wo er einige Aufträge ausrichten sollte.“ (Lj 85) Nach der kleinen ökonomischen „Expedition“ (Lj 41) im ersten Buch, die im Unterschied zur theatralen Expedition der Tasso-Aufführung nicht verunglückte, wird Wilhelm erneut vom Vater entsandt, um Schulden einzutreiben. Das wirkt zunächst wenig abenteuerlich, obschon der Auftrag durchaus Abenteuerpotential hat, wie von Werners Loblied auf die Kaufmannszunft zu erfahren war: Reizend sei der Anblick eines Schiffes, „das von einer glücklichen Fahrt wieder anlangt“ (Lj 39 f.). Doch nicht die Vorstellung vom Merchant adventurer[46] begleitet Wilhelms Reise. Vielmehr sind es die in der Phase der Resignation zurückgedrängten Vorstellungen aus der Jugendzeit, die seinen Aufbruch ins Abenteuerliche hinüberspielen:

> Er belebte die Welt, die vor ihm lag, mit allen Gestalten der Vergangenheit und jeder Schritt in die Zukunft war ihm voll Ahndung, wichtiger Handlungen und merkwürdiger Begebenheiten. (Lj 86)

Während das schauende, spielende und tagträumende Kind mehr oder weniger statisch „*über* der kleinen Welt schwebte“ und „brütete“ (Lj 22 f.; meine Hervorh.), ist die Welt, die nun *vor* Wilhelm liegt, weder von oben zu überblicken noch auf Dramenplots reduzierbar; sie ist kein umgrenztes Spielfeld der Einbildungskraft, sondern fordert eine Bewegung in der Horizontalen ein, die unabsehbare Erfahrungen, in der Tat merkwürdige Begebenheiten und neue soziale Kontexte mit sich bringen wird. Wilhelm „wollte die Gelegenheit nicht versäumen, die große Welt näher kennen zu lernen“ (Lj 152), heißt es später; und im sogenannten Bildungsbrief kann er dann an Werner schreiben: „Ich habe mehr Welt gesehen, als du glaubst, und sie besser benutzt, als du denkst.“ (Lj 289)

Wilhelms Reise steht von Anfang an im Zeichen dieses Sich-Einlassens auf die Welt, ohne das die Weiterentwicklung der Figur wie auch des Romans nicht denkbar wäre. Dabei ist jeder Schritt, den Wilhelm im zweiten Buch tut, einer, mit dem er sich weiter von Werners Bild der glanzvollen Rückkehr in

44 Hegel, *Ästhetik*, Bd. 14, S. 220.

45 Vgl. Schings, „Wilhelm Meisters schöne Amazone“, bes. S. 156.

46 Vgl. Moretti, *The Bourgeois*, S. 25–29.

den Heimathafen entfernt. Sein neuerlicher Aufbruch stellt sich als Auftakt einer abenteuerlichen Kursabweichung ohne Heimkehr heraus. Nachdem er die ersten Stationen im Gebirge auftragsgemäß absolviert hat, verlässt er die ihm vorgeschriebene Route und reitet stattdessen in ein „heiteres Landstädtchen" im Flachland, um „sich und seinem Pferde […] einige Erholung zu verschaffen." Hier, in der „fruchtbaren Ebene" (Lj 89), wo schon topografisch gesehen keine tragischen Stürze und melancholischen Anfälle zu befürchten sind, trifft Wilhelm auf Philine, die Max Kommerell einmal als „Geist des Abenteuers" bezeichnet hat.[47] Auf mythologischer Ebene wirkt dieser Geist wie eine Mischung aus Venus und Fortuna,[48] doch erweist sich gerade Philine als eine durch und durch gegenwärtige Figur aus Fleisch und Blut, die der Mythos allenfalls grundiert und die insofern auch weniger als Geist, denn als Verkörperung des Abenteuers zu bezeichnen wäre.

Wilhelms erste Begegnung mit dieser Figur ist in eine Szene unverbindlicher Galanterie gefasst, die Lösung und Erleichterung konnotiert: Philine sitzt mit „nachlässig aufgelösten" Haaren an einem Gasthausfenster und lässt Wilhelm um einen Blumenstrauß bitten, den dieser zuvor „mit Liebhaberei anders band". Vermittelt über den „leichten Boten" Friedrich macht Wilhelm „der Schönen ein Kompliment" und schenkt ihr den Strauß. Über dieses „artige Abenteuer" (Lj 89 f.) vergisst Wilhelm Zweck und Ziel seiner Reise und überlässt sich einem „unbestimmten Schlendern" (Lj 139). Mit solchen ungerichteten Bewegungen setzen traditionellerweise Abenteuer ein – man denke an den *âventiure*-Ritter, der die Zügel seines Pferdes fahren lässt – und das gilt unter veränderten Vorzeichen auch für Wilhelm. Ziellos bewegt er sich durch die Topografie der Wirtshäuser, Hinterzimmer, Marktplätze und idyllischen Landschaften. Dabei kommt er mit jenem fahrenden Volk in Kontakt, für das im 18. Jahrhundert die Bezeichnung ‚Abenteurer' üblich war – mit herumziehenden Artisten und Akteuren der Wanderbühnen.[49] Den Artisten entreißt er das „wunderbare Kind" (Lj 96) Mignon, indem er sich erst im „Zorn" und mit „Gewalt", dann mit rhetorischen Mitteln gegen deren Anführer behauptet (Lj 101 f.). Er lernt den Schelm Friedrich und den Lebemann Laertes kennen, die dem vorbelasteten Zweikampfmotiv durch ihre Fechtübungen und Scheinduelle eine spielerische Leichtigkeit zurückgeben. Zusammen mit Philine und Laertes führt Wilhelm

47 Max Kommerell, „*Wilhelm Meister*", in: ders., *Essays, Notizen, Poetische Fragmente*, aus dem Nachlass hg. v. Inge Jens, Olten u. Freiburg i.Br.: Walter 1969, S. 81–186, hier S. 100.

48 Vgl. Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart: J. B. Metzler 1980, S. 3 f.

49 Vgl. Werner Welzig, „Der Wandel des Abenteurertums", in: *Pikarische Welt. Schriften zum Europäischen Schelmenroman*, hg. v. Helmut Heidenreich, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 [1963], S. 438–454.

über mehrere Kapitel hinweg das, was der Erzähler nicht ohne Ironie das „lustige Leben unsrer drei Abenteurer“ (Lj 106) nennt.

So wird aus der spontanen Kursabweichung eine ausscherende Bewegung, die für Wilhelm über die Begegnung mit dem ‚losen Mädchen‘ Philine zur Expedition im Wortsinne – zu einer Losbindung[50] – gerät; genauer: zu einem unwillkürlichen Prozess des Sich-Ablösens vom Ort der eigenen Herkunft und den Verpflichtungen des väterlichen Auftrags, von *oikos* und *nomos*. Philine verkörpert nicht nur eine abenteuerliche Lebensführung, sondern überhaupt eine andere Finanz-, Zeit- und Affektökonomie. Der Gedanke, dass man Geld oder Zeit sparen oder investieren soll, liegt dem freigiebigen und „verwegenen Mädchen“ (Lj 122) ungefähr so fern wie der Gedanke, dass erotische Attraktion auf Familiengründung hinauslaufen muss. Wie Goethe mit dem aufgelösten Haar und dem neu gebundenen Strauß andeutet, arrangiert er über die Einführung Philines zugleich die narrative Ordnung des Romans neu, indem er bis auf weiteres von dramatischen oder teleologischen Mustern absieht und die analeptische Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart zugunsten einer chronologischen Reihe abenteuerlicher Episoden auflöst. Der Roman folgt hier weniger dem Prinzip von Ursache und Wirkung im Sinne Blanckenburgs, sondern vielmehr einem abenteuertypischen Prinzip der Akkumulation schillernder Begebenheiten. „Auf diese Weise“, so hat Eberhard Lämmert solche Erzählverfahren beschrieben, „wird der Kreis der Abenteuer, der Schauplätze, aber auch der Probleme vergrößert, und die einfache Addition von Ereignissen und Schicksalen verstärkt die Buntheit des erzählend eingefangenen Lebens.“[51] So wie die ungeduldige Philine immer wieder zur Eile drängt, so besteht auch der Fortgang der Narration im zweiten Buch aus einer ebenso raschen wie losen Folge unterhaltsamer Episoden, die nicht aufgehen in ihrer Funktionalität für Wilhelms Entwicklung. Sie stehen im Gegenteil für ein gelockertes Realitätsprinzip und weisen in ihrem bunten und anzüglichen Kolorit einen ‚romanhaften‘ Überschuss auf, der sich selbst zu genügen scheint, aber gerade dadurch die erzählte Welt und Wilhelms Horizont erweitert. Dass sich dieser Überschuss der episodischen Erzählweise selbst verdankt,

50 Das Verb ‚expedieren‘, von dem sich die militärische, später auch wissenschaftliche Expedition ableitet, ist seit dem 15. und bis ins 19. Jahrhundert hinein als ökonomischer Begriff geläufig. Er meint so viel wie ‚abfertigen, erledigen‘ und ist aus lat. *expedire*, ‚losmachen, befreien‘ abgeleitet. Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 25., durchgesehene u. erweiterte Aufl., bearbeitet v. Elmar Seebold, Berlin u. Boston: de Gruyter 2011, S. 267.

51 Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 8., unveränderte Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler 1993, S. 45 f.

unterstreicht Goethe mehrmals, etwa wenn Philine und Laertes in der Waldwirtschaft allerhand „lustige Geschichten, Mißverständnisse und Prellereien zu erzählen“ haben (Lj 99), oder wenn ein Seiltänzer namens Narciß „mit der größten Aufrichtigkeit seine [erotischen] Abenteuer zu erzählen“ beginnt, bevor Wilhelm diese „Indiskretion“ unterbindet (Lj 103).

Während also zuvor Wilhelms Abenteuerimagination über das Tankredische Unglück in die Vorstellung von tragischer Verstrickung, Schuld und Katastrophe kippte, bewirkt das „artige Abenteuer“ mit Philine nun eine Art Schubumkehr und setzt Wilhelm – und zugleich die Form des Romans – zurück auf die Spur des Romanhaft-Abenteuerlichen. Aus Sicht der Aufklärung wäre das als Rückfall in die Motivbestände und Erzählregister der Vormoderne zu bewerten und auch in psychologischer Hinsicht scheint das Lustprinzip hier überhand zu nehmen. Auf Handlungsebene dagegen vermag der Rückgriff aufs Abenteuer Wilhelm aus seiner Resignation herauszureißen und in eine wahrlich „bunte Gesellschaft“ (Lj 90) zu bringen, die vom rationalen Arbeitsethos des Bürgertums ebenso wenig etwas wissen will wie von tragischen Selbstdeutungen. Das Abenteuer, das Philine verkörpert, besitzt die bemerkenswerte Eigenschaft, Wilhelm über kleinere und größere Umwege, sprunghafte Einfälle und spielerische Episoden mit einer Welt jenseits der eigenen Kinderstube bekannt zu machen – eben jener „Welt, die vor ihm liegt“ und die Goethe zu einer modernen Romanwelt zu gestalten sich hier allererst anschickt.

Mit Blick auf den Protagonisten beschreibt Max Kommerell diese Funktion des Abenteuers wie folgt:

> Er [Wilhelm] läßt sich herauslocken aus der Innerlichkeit des Deutens und Entwerfens in das Abenteuer der Welt, er spielt mit den Zufällen, damit das Schicksal mit ihm spiele, seine Seele sich mit Leid und Erfahrung sättige, sein Geist für die Wirklichkeit mündig werde. / So ist die Haltung des Abenteurers, der in die Welt als eine unentschlossene, die Neugier reizende und gefährliche Welt hineinreitet, zwar mit der inneren Bestimmung zum Abenteuer, aber das einzelne Abenteuer nicht planend, sondern hinnehmend und von ihm überrascht …[52]

52 Kommerell, „*Wilhelm Meister*“, S. 104 f. Die Art, wie Kommerell diesen Teil der *Lehrjahre* beschreibt, erinnert an Schlegels *Über Wilhelm Meister* (1798), der dort ebenfalls betont, dass sich hier eine „neue Welt“ eröffne. Friedrich Schlegel, „Über Wilhelm Meister“, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, hg. v. Ernst Behler u. Hans Eicher, Paderborn: Ferdinand Schöningh 1988, Bd. 2, S. 159. Zu Kommerells Lektüre der *Lehrjahre* vgl. David Wellbery, „Einweihung ins Leben. Anmerkungen zu Kommerells Aufsatz über *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, in: *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, hg. v. Christoph König u.a., Göttingen: Wallstein 2018, S. 91–105.

Der Übergang von der bürgerlichen Sozialisation ins Abenteuer bedeutet für Wilhelm demnach sowohl einen Zugewinn an Welt als auch eine Entlastung von sich selbst. Sein Erholungsritt in das heitere Landstädtchen läuft auf eine Kursabweichung hinaus, die ihm nicht nur Urlaub vom Erwerbsleben gewährt, sondern ihn auch umgekehrt dem Leben allererst wiedergibt. Er liest und imaginiert nicht, sondern erweitert seinen Erfahrungsraum, indem er die Welt, die sich an der Seite Philines vor ihm auftut, auf sich zukommen lässt: eine offene Zukunft des Möglichen, deren Glücksversprechen vorerst darin besteht, nicht viel über sie nachdenken zu müssen. Doch nicht nur der Figur eröffnet das Abenteuer neue Entwicklungsspielräume, sondern auch dem Roman. Es produziert in bemerkenswert hohem Tempo jene Vielfalt an Figuren, Ereignissen, Handlungen und neuen Konstellationen, die Goethe fortan als schier unerschöpfliches Reservoir für die weitere Gestaltung der Diegese und der Handlungsverläufe dient. Im Abenteuer findet Goethe für seine Geschichte von der inneren Entwicklung des Menschen ein Modell, das dieser Geschichte die Möglichkeit der Realisierung einer möglichen Welt eröffnet.[53] So unverzichtbar das Abenteuer für die weitere Entwicklung der Figur ist, so konstitutiv ist es auch für die *Lehrjahre* als Roman.

Verunglückte Abenteurer

Der Entlastungseffekt, den das Abenteuer für Wilhelm hat, lässt allerdings noch im zweiten Buch spürbar nach. Wilhelm denkt schon bald „sehr verstimmt" an Mariane: „Alle seine alten Wunden waren wieder aufgerissen" (Lj 98, 113). Und auch die Ökonomie der Verschuldung und die alten Theaterträume kehren mit dem Hinzukommen des Ehepaars Melina, durch welches das „lustige Leben unsrer drei Abenteurer […] auf mehr als eine Weise gestört" wird (Lj 106), wieder. Über die Verlagerung und Weiterentwicklung dieses gestörten Abenteurerlebens im dritten Buch wäre einiges zu sagen. Doch die entscheidende Wende, auf die ich hier abschließend eingehen möchte, vollzieht sich erst im vierten Buch, nämlich dann, als Wilhelm als Abenteurer verunglückt.

53 Nach Hans Blumenberg liegt die „Möglichkeit des Romans" der Neuzeit im Anspruch begründet, „nicht mehr nur *Gegenstände* der Welt, nicht einmal mehr nur *die* Welt nachbildend darzustellen, sondern *eine* Welt" unter vielen möglichen Welten „zu realisieren". Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in: *Nachahmung und Illusion*, hg. v. H. R. Jauß, 2. durchges. Aufl., München: Wilhelm Fink 1969, S. 9–27, hier S. 19 (Hervorh. im Original).

Dieser Teil der Romanhandlung beginnt mit der Übersiedelung der Theatertruppe in eine reiche Kleinstadt. Obwohl Marodeure in der Gegend ihr Unwesen treiben, überredet Wilhelm die kleine Gruppe, den „gefährlichen Weg" (Lj 227) zu riskieren. Die Theatertruppe bewaffnet sich, fühlt sich dabei der „reizenden Wirtschaft eines Zigeunerhaufens" ähnlich und beneidet diese „wunderlichen Gesellen" um ihre Berechtigung, die „abenteuerlichen Reize der Natur zu genießen". Auch der Anblick der Theatertruppe selbst sei beinahe „bis zur Illusion romantisch". Auf einer Waldlichtung angekommen, üben sich Wilhelm und Laertes erneut im Fechten, denn „sie wollten den Zweikampf darstellen, in welchem Hamlet und sein Gegner ein so tragisches Ende nehmen." (Lj 220 f.) Doch dann fällt ein Schuss und damit wird aus Zweikampf und Zigeunerleben der blutige Ernst eines Überfalls, bei dem sich Wilhelm zwar tapfer, aber vergeblich zur Wehr setzt und bald verwundet zu Boden sinkt, während seine Gefährten fliehen.

Dieses Geschehen wird vom Erzähler mehrfach als „Unfall" (Lj 223 u. 227) bezeichnet, denn er galt, wie man etwas später erfährt, eigentlich einer anderen Personengruppe. Das an sich abenteuertypische Plotelement des Überfalls erweist sich damit weder als sinnstiftende Bewährungsprobe noch gar als „tragisches Ende" – sondern schlicht als kontingentes Ereignis mit unrühmlichem Ausgang „in Zeiten des Krieges" (Lj 191). Statt selbst Teil eines Abenteuerplots zu sein, gerät der Überfall zum Unfall für das Abenteuer der Reise, für Wilhelms Zweikampfobsession und für das abenteuerlich-romanhafte Erzählregister gleichermaßen. Er beendet als Wirklichkeitseinbruch das „lustige Leben unsrer drei Abenteurer" unumstößlich und Wilhelm muss fürchten, „nach so vielen ritterlichen Abenteuern" nun wieder in einem „schülerhaften Ansehen" zu erscheinen (Lj 265). Das bedeutet jedoch nicht, dass Goethe auf Ebene der Figurenpsychologie auf einen Effekt der Desillusionierung hinauswollte, wie das Geschehen nach dem Überfall zeigt. Als Wilhelm wieder zu sich kommt, befindet er sich „in der wunderbarsten Lage" (Lj 222), nämlich in Philines Schoß, Mignon zu seinen Füßen:

> Unsre drei verunglückten Abenteurer blieben indes noch eine Zeitlang in ihrer seltsamen Lage, niemand eilte ihnen zu Hülfe. [...] Endlich da ihnen ihr Wunsch gewährt ward, und Menschen sich ihnen näherten, überfiel sie ein neuer Schrecken. Sie hörten ganz deutlich einen Trupp Pferde in dem Wege herauf kommen, den auch sie zurück gelegt hatten, und fürchteten, daß abermals eine Gesellschaft ungebetner Gäste diesen Walplatz besuchen möchte, um Nachlese zu halten.
>
> Wie angenehm wurden sie dagegen überrascht, als ihnen aus den Büschen, auf einem Schimmel reitend, ein Frauenzimmer zu Gesichte kam [...]. (Lj 224)

Dass diese Frau Natalie heißt, erfährt Wilhelm erst viel später. Hier wird sie als „schöne Amazone“ bezeichnet. Wie ein entferntes Echo der Jugendlektüren tritt sie in einem „weiten Mannsüberrock“ gekleidet und von „Rittern“ begleitet an Wilhelm heran.[54] Als dann ein Chirurg Wilhelms Wunden versorgt und der erneut besinnungslos zu werden droht, bedeckt ihn die schöne Amazone mit ihrem Mantel: „In diesem Augenblicke […] wirkte der lebhafte Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht“ (Lj 224, 226).

Zunächst fächert Goethe also über den Abenteuertopos des gefährlichen Wegs die Motivik und Semantik des Wunderbaren und Romanhaften in voller Breite auf, bis beides durch den Kontingenzeinbruch verabschiedet und in ein ironisches Licht gerückt wird. Damit vollzieht er die von der Ästhetik der Aufklärung geforderte Austreibung des Abenteuers aus dem Roman mit den figurativen Mitteln des Abenteuers und im Roman selbst. Doch statt Wilhelm dadurch als Möchtegernhelden und Schwärmer bloßzustellen, hält er ihm sozusagen den Mantel der schönen Amazone hin. Als Abenteurer verunglückt Wilhelm zwar, doch folgt auf diesen Unfall weder kränkendes Gelächter, wie auf die verunglückte Tasso-Expedition, noch bedeutet er für Wilhelm einen wiederkehrenden „Schrecken“, wie er die Figuren zunächst „überfiel“, als sie die Reiter kommen hören. Goethe, der beim Schreiben der *Lehrjahre* die Campagne gegen die französische Revolutionsarmee bereits mitgemacht hatte,[55] wusste, was er seiner Figur nicht zumuten wollte: Aus dem abgebrochenen Abenteuerweg sollte keine kriegsbedingte Traumatisierung und keine zweite Lebenskrise für Wilhelm werden. Stattdessen überdeckt die strahlende Erscheinung der schönen Amazone den Gewalteinbruch und seine Folgen. Der Überfall mündet in einen Augenblick intensiven Erlebens, der die schockartige Plötzlichkeit des Geschehens[56] wie auch Wilhelms Verwundung in das Ereignis einer heilsamen Vision überführt. Dabei kehren alle Abenteuerspuren aus dem ersten Buch zum prägnanten Moment verdichtet wieder: Erneut macht sich die semantische Nähe von *aventure* und *adventus* in einer epiphanieartigen Erscheinung bemerkbar; als von Rittern flankierte Amazone wirkt Natalie wie eine Inkarnation der „Ritterideen“ Wilhelms, insbesondere natürlich der Tasso’schen Chlorinde; und schließlich erinnert

54 Vgl. dazu grundlegend Schings, „Wilhelm Meisters schöne Amazone“.

55 Vermutlich hatte Goethe sich im Feldlager bei Mainz Notizen zur Fortführung seines Romanprojekts gemacht. Vgl. den Kommentar in der verwendeten Ausgabe, S. 617.

56 Zur Plötzlichkeit als Charakteristikum der Abenteuerzeit siehe Bachtin, *Chronotopos*, S. 15.

sie auch an Chlorindes eigenes literarisches Vorbild, nämlich an Heliodors Chariklea, so wie sie sich im Eingangstableau der *Aithiopika* nach einem „plötzlichen Überfall“ durch Piraten wie eine göttliche „Erscheinung“ über ihren verwundeten Geliebten beugt.[57]

Diese Epiphanie aus dem Geist der Abenteuertradition prägt Wilhelm stärker als alle Verletzungen, Krisen und Desillusionierungen zusammen. In der Abenteuerfantasie des Protagonisten bleibt ein Kontingenzbegehren wirksam, das den Zufall nicht fürchtet, sondern ihn in Reaktion auf prosaische Verhältnisse als glückliches Ereignis, säkulares Wunder oder individuelle Bewährungsprobe geradezu herbeisehnt. Die objektive Frustration dieses Begehrens ändert nichts an der prägenden Kraft, die es gerade im Moment der Frustration entfaltet. „Unaufhörlich“, so heißt es drei Kapitel später, „rief er sich jene Begebenheit zurück, welche einen unauslöschlichen Eindruck auf sein Gemüt gemacht hatte“ (Lj 233). Wie einst die Tasso-Lektüre den „herumschweifenden Gedanken“ Wilhelms eine „bestimmte Richtung“ gab, so stattet nun den unbestimmt Schlendernden die Begegnung mit der schönen Amazone mit einem neuen Begehrensziel und überhaupt mit neuer Zielstrebigkeit aus: „Er wollte nicht etwa planlos ein schlenderndes Leben fortsetzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten künftig seine Bahn bezeichnen“ (Lj 236). Die Welt, die nun vor Wilhelm liegt, hat gleichsam die abenteuerliche Schwebe der Möglichkeiten verlassen, der Horizont des Romans konkretisiert sich: Wilhelm geht zu Philine, die noch immer für ein „wunderbares Abenteuer“ (Lj 337) gut ist, auf Distanz, bringt seine Theaterkarriere bei Direktor Serlo voran und nähert sich dessen Schwester Aurelie. Als Philine dann im letzten Kapitel des fünften Buches die Theatergesellschaft verlässt – mit ihr fehlt „eine Art von Bindungsmittel fürs Ganze“ (Lj 344) – und Aurelie stirbt, kommt es zu einer weiteren Entsendung, die als Losbindung fungiert. Diesmal soll Wilhelm eigentlich nur Aurelies Brief an Lothario, der ihr einst das Herz brach, übermitteln, doch ans Theater zurückkehren wird er daraufhin nie wieder. Stattdessen schließt er sich dem Kreis der Turmgesellschaft um Lothario an und fasst dort bald „die Hoffnung, nach so langer Zeit, wieder eine Spur seiner Amazone zu finden“ (Lj 430).

---

57 Heliodor, *Die Abenteuer der schönen Chariklea* [*Aithiopika*], übers. v. Rudolf Reymer, mit einem Nachwort v. Niklas Holzberg, Zürich: Artemis & Winkler 1950, S. 9–11. Wie Chlorinda ist Chariklea eine Äthiopierprinzessin, die auf wundersame Weise mit heller Hautfarbe geboren wurde, weil ihre dunkelhäutige Mutter während der Schwangerschaft die bildliche Darstellung einer hellhäutigen Frau betrachtete. Vgl. Marc Föcking, „‚Male o bene, non so‘. Torquato Tasso und Heliodors *Aithiopika*“, in: Rivoletti u. Seeber (Hgg.), *Heliodorus redivivus*, S. 79–92.

Wenn es für Wilhelm ein Schicksal gibt, so ist es dieses: Losgeschickt werden und weder zurückkehren noch ankommen, wo und wie es gedacht war, sondern über vielerlei Ablenkungen, Zufälle und spontane Entschlüsse in neue, unvorhergesehene Kontexte hineingeraten. Dabei machen sich die Verknüpfungen zu den alten Kontexten meist erst nachträglich bemerkbar. Im Falle der Spurensuche nach der schönen Amazone wird nun die Rekonstruktion solcher Verknüpfungen selbst zum Programm – ein Fährtenlesen ganz und gar unabenteuerlicher Natur, das Goethe als mühsamen, auch für die Leser schleppenden Weg durch ein reichlich unübersichtliches Beziehungs- und Verwandtschaftsgeflecht darstellt. Im Rahmen der Archivpoetik, für die die Turmgesellschaft bekanntlich steht, arbeitet Wilhelm zusammen mit den Mitgliedern des Turms eine Vielzahl von Bekenntnissen, Lebensläufen, Vorgeschichten und Fallgeschichten durch,[58] was ihn schließlich in einen Zustand resignierter Erschöpfung versetzt. Aus diesem lähmenden Zustand heraus sieht er sich außerstande, das verfahrene Verhältnis zwischen Lothario, Therese, Natalie und sich selbst zu lösen. Das gelingt erst der Intervention Friedrichs, der mit seinen „eulenspiegelhaften Anspielungen" (Lj 605) und frivolen Ungezogenheiten zwar Wilhelms „Unglück auf den höchsten Grad" treibt (Lj 607), jedoch dafür sorgt, dass Wilhelm mit Natalie am Ende die Verbindung eingeht, die als „Augenblick des höchsten Glückes" (Lj 610) den Roman beschließt.

Keineswegs will dieses finale Glück der *Lehrjahre* als *sælde* verstanden sein, aus der heraus sich die zahlreichen Kontingenzmomente in Wilhelms Entwicklungsgeschichte zu einer sinnhaften Abenteuererzählung und zum Lebensschicksal fügen würden. Selbst wenn man der Pseudo-Schicksalsinstanz der Turmgesellschaft ein hohes Maß an Lenkungsmacht zugesteht, ist das offenkundig nicht der Fall. Zum einen entziehen sich sowohl die kontingente Erstbegegnung mit Natalie als auch die sprunghafte Figur Friedrichs dieser Lenkung ganz grundsätzlich. Und zum anderen hat das, was Goethe im siebten und achten Buch darstellt, insgesamt mit Abenteuern nur noch entfernt etwas zu tun. Die wenigen Abenteuer, die hier Erwähnung finden, sind nicht mehr Teil der Diegese, sondern kommen im Rahmen der Archivpoetik als Gesprächsgegenstand oder Binnenerzählung der Nebenfiguren vor, etwa das „sehr angenehme Abenteuer" Lotharios, das dieser Jarno erzählt (Lj 465). Diese Erzählungen halten das Abenteuer als Vorstellungs- und Erlebnismuster

58 Vgl. Friedrich A. Kittler, „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters", in: Kaiser u. ders., *Dichtung als Sozialisationsspiel*, S. 13–124, hier S. 99–114 sowie Johannes F. Lehmann, „Kontinuität und Diskontinuität. Zum Paradox von ‚Bildung' und ‚Bildungsroman'", in: *IASL* 41.2 (2016), S. 251–270, hier S. 260.

nicht lebendig, sondern eher schon und beinahe buchstäblich wird es dadurch zu den Akten der Institution gelegt. Wilhelm selbst situiert Goethe dabei betont außerhalb der Abenteuersphäre. Statt weitere Abenteuer zu erleben, soll er erst im Auftrag Lotharios eines „dirigieren" (Lj 440), was er höchst widerstrebend tut. Und später findet Wilhelm für das „Abenteuer" seiner „zweifelhaften Vaterschaft", das er erzählen möchte, nur „gleichgültige" Zuhörer (Lj 494).

Auch die bunte Vielfalt der romanhaft-abenteuerlichen Welt verengt sich wieder zur „kleinen Welt", als welche die Turmgesellschaft, in genauer Symmetrie zum Marionettentheater im ersten Buch, zweimal bezeichnet wird (Lj 494). Wie zu Beginn spielt die Handlung nun wieder hauptsächlich in Innenräumen und verharrt dabei auch insofern an Ort und Stelle, als sie andauernd von kürzeren und längeren Binnenerzählungen unterbrochen wird. Das Auswanderungsprojekt verschafft dieser in die höhere Region des Turms verlegten kleinen Welt zwar einen denkbar weiten Horizont, doch „Abenteuer" sollen sich an diesem Horizont gerade nicht abspielen:

> Nach Amerika? versetzte Wilhelm lächelnd; ein solches Abenteuer hätte ich nicht von Ihnen erwartet, noch weniger daß Sie mich zum Gefährten aussehen würden.
>
> Wenn Sie unsern Plan ganz kennen, versetzte Jarno, so werden Sie ihm einen bessern Namen geben, und vielleicht für ihn eingenommen werden. (Lj 564)

Dass dieser bessere Name für etwas, das Abenteuer weder heißen noch sein soll, nicht so leicht zu finden ist – vielleicht lautet er Makarie?[59] –, steht auf einem anderen Blatt bzw. in einem anderen Roman. Hier festzuhalten bleibt, dass der Wendepunkt des verunglückten Abenteuers im vierten Buch einerseits und die Archivierung des Abenteuers in den Büchern sieben und acht andererseits die Abkehr von einem Erlebnis- und Erzählmuster in Szene setzen, auf das sowohl der Protagonist als auch der Roman in der kritischen Phase ihrer Entwicklung angewiesen waren. Diese Spannung begründet auf makrostruktureller Ebene die Ambivalenz des Abenteuers in den *Lehrjahren*. Sie erstreckt sich aber auch auf die Mikrostruktur des Endes. Als sich das „höchste Glück" einstellt, hallen die artigen Abenteuer mit Philine so vernehmlich nach, dass Wilhelm Friedrich darum bitten muss, ihn nicht an „jene Zeiten" zu erinnern (Lj 610). Ins Große gerechnet bezeichnet dieser bei aller Anstrengung nicht gänzlich zu unterdrückende Nachhall den Stand des Abenteuers in der Literatur der Moderne. In Goethes Roman aber hat dieses Echo eine konkrete Funktion: Es unterstreicht, dass das Ende trotz seiner psychologischen Plausibilität

59 In diese Richtung geht der Vorschlag von Cornelia Zumbusch in vorliegendem Band.

kein Schlussglied einer lückenlosen Motivations- bzw. Kausalkette ist, wie sie Blanckenburgs Romantheorie fordert, sondern auf nur unzureichenden Gründen fußt. Das Abenteuer erweist sich als imaginäre Zahl der *Lehrjahre* – als Quadratwurzel einer negativen Größe, mit der man im modernen Roman durchaus rechnen kann.

CORNELIA ZUMBUSCH

Wunsch und Wunder
Wilhelm Meisters Wanderjahre und die Geschichte des Abenteuers

Wunscherfüllung, Wunschversagung

Der Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts operiert vor dem Hintergrund einer vielgestaltigen Gattungstradition. Als verbindendes Element zum antiken homerischen Epos, zum spätantiken heliodorischen Roman wie auch zur mittelalterlichen *âventiure*-Dichtung und deren frühneuzeitlichen Adaptionen im Barockroman oder dem Schelmenroman gilt meist das Sujet: Ein junger Held bricht in ein ‚exotisches Anderswo'[1] auf, um eine Reihe von überraschenden Herausforderungen zu bewältigen.[2] Für die einzelnen Episoden hat sich ein Motivrepertoire herausgebildet, das neben Naturgewalten (Stürme), Unfällen (Schiffbrüche), Auseinandersetzungen mit wilden Tieren oder gefährlichen Widersachern (Räuber, Piraten) auch Begegnungen mit dem Monströsen oder dem Übersinnlichen (Ungeheuer, Götter) vorsieht. Zur Ereignishaftigkeit des *adventus* als dem buchstäblich auf den Helden Zukommenden tritt formal die Zufälligkeit in der narrativen Aufreihung dieser Einzelereignisse.[3] Um den Charakter des Unberechenbaren und Unplanbaren kreisen nicht nur Gattungsgeschichten des Abenteuerromans, sondern auch tentative Theorien des Abenteuers. Georg Simmels Bild vom Abenteurer als einem, der „auf die schwebende Chance, auf das Schicksal und das Ungefähr" setzt,[4] ist dabei in

1 Bruzelius spricht in ihrem Versuch, dem englischsprachigen Roman in Gestalt des *romance/adventure*-Plots eine weitere Genealogie neben dem geläufigen Herkunftsnarrativ (Richardson, Defoe und Fielding) zu verschaffen, von den „exotic elsewheres" der Abenteuerromane. Margret Bruzelius, *Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald*, Lewisburg: Bucknell University Press 2007, S. 15; ausführlich entwickelt sie dies im ersten Kapitel, „‚The Importance of Elsewhere': Exotic Landscapes, Generative Spaces", S. 40–73.

2 Vgl. etwa Volker Klotz, *Abenteuerromane. Sue – Dumas – Ferry – Retcliffe – May – Verne*, München: Carl Hanser 1979, S. 14–18; Axel Dunker, „Abenteuerroman", in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 1–8, hier S. 3.

3 Es handelt sich um eine „lockere Folge relativ selbständiger", lose um einen Helden „gruppierter Geschichten (‚Kettenstruktur')". Gunter Grimm, „Abenteuerroman", in: Dieter Burdorf u.a. (Hgg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 1 f., hier S. 2.

4 Georg Simmel, „Das Abenteuer", in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschichte und die Krise der Moderne. Gesammelte Essais*, Berlin: Wagenbach 1983, S. 13–26, hier S. 20.

 | DOI:10.30965/9783846765166_005

auffällig häufigem Verweis auf die Figur des Casanova konturiert, konzipiert Simmel das Abenteuer doch in Strukturanalogie zum Liebeserlebnis.[5] Studien zum Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts haben hier angeknüpft, etwa wenn Harald Eggebrecht das „Abenteuer erotischer Natur" zur Charakteristik eines Abenteuerhelden verwendet, der seinen Wünschen folgt und sie auch verwirklichen kann.[6] Die Artikulation und kompensatorische Erfüllung von den im modernen Leben nicht mehr zu realisierenden (Wunsch-)träumen, sei es als „Wunschpotentiale",[7] als „Wunschphantasien der Erfüllung",[8] oder gar als „Wonnetraum aus Flucht und Ferne",[9] gilt als Faszinationskern der populären Abenteuerliteratur.

Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/1829) steht wohl kaum im Verdacht, engere Beziehungen zu dem zeitgleich etablierten Genre des Abenteuerromans zu unterhalten. Dennoch verspricht Goethe seinem Lesepublikum durchaus Abenteuerliches. Im fünften Kapitel des ersten Buchs begegnet Wilhelm Meisters Sohn Felix der um einige Jahre älteren Hersilie, die er bei Tisch fasziniert betrachtet. Sie ist sich nicht ganz sicher, wem – oder welchem Gegenstand – sein Interesse nun eigentlich gilt. Denn „als er beim Nachtisch über einen Teller Äpfel zu ihr hinsah, glaubte sie in den reizenden Früchten eben so viel Rivale zu erblicken. Gedacht, getan, sie faßte einen Apfel

5 „Ist das Abenteuer eine Lebensform, die sich an einer unpräjudizierten Fülle von Lebensinhalten verwirklichen kann, so machen diese Bestimmungen dennoch begreiflich, dass ein Inhalt vor allen anderen sich in diese Form zu kleiden neigt: der erotische – so daß unser Sprachgebrauch das Abenteuer schlechthin kaum anders denn als ein erotisches verstehen läßt." Simmel, „Das Abenteuer", S. 22. Hofmann hat diese lebensphilosophische Aufladung des Abenteuerbegriffs als bedingungslose Intensivierung des Erlebens historisiert. Er sieht hier das spezifisch moderne „Bestreben, der Einförmigkeit, der Gefühlsarmut und den bürokratischen Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft zu entrinnen". Hans Hofmann, „Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens ‚Abenteuer'", in: *Weimarer Beiträge* 23.1 (1977), S. 72–88, hier S. 77.

6 Der Abenteuerheld „wagt sich an seine Wünsche, er sucht sie – häufig rücksichtslos – zu erfüllen, er gibt dem täglichen Einerlei den Abschied, er macht sich auf, um sich selbst zu verwirklichen." Harald Eggebrecht, *Sinnlichkeit und Abenteuer: Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert*, Berlin: Guttandin und Hoppe 1985, S. 33.

7 Ralf-Peter Märtin, *Wunschpotentiale. Geschichte und Gesellschaft in Abenteuerromanen von Retcliffe, Armand, May*, Königstein i.Ts.: Anton Hain 1983.

8 Bernd Steinbrink, *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer 1983, S. 4.

9 Otto F. Best, *Abenteuer – Wonnetraum aus Flucht und Ferne. Geschichte und Deutung*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1983. Man bezieht sich hier meist auf Ernst Blochs Rede vom „Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben will". Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 172.

und reichte ihn dem heranwachsenden Abenteurer über den Tisch hinüber".[10] Das angedeutete Liebesabenteuer endet jedoch ebenso schnell, wie es begonnen hat. Felix schneidet sich beim Schälen des Apfels in den Daumen, woraufhin Hersilie ihn „mit englischem Pflaster aus ihrem Besteck" (Wj 310) verbindet und ihr Interesse schnell Felix' Vater Wilhelm zuwendet. Ihm gibt sie im nächsten Absatz eine „Übersetzung aus dem Französischen von meiner Hand" (Wj 310) zur Bettlektüre. Es handelt sich um die gleich danach in den Romantext eingerückte Geschichte *Die pilgernde Törin*, in der ein Vater und sein Sohn um eine junge Frau konkurrieren. Mit ihrem Adressatenwechsel ersetzt Hersilie nicht nur den jungen Abenteurer Felix durch seinen Vater Wilhelm, sondern verschiebt auch den Modus ihrer Begegnung von der Realität verletzbarer Körper in den Raum der Schrift.

Mit dieser in nur wenigen Sätzen umrissenen Szene vom Verwunden und Verbinden schlägt der Beginn der *Wanderjahre* einerseits den Bogen zurück zur Figur der Natalie in den *Lehrjahren*. Die Erscheinung Natalies, die Wilhelm nach einem Überfall im Wald findet und von ihrem Arzt versorgen lässt, umlagert sich in der Imagination des lesebegeisterten jungen Helden mit Reminiszenzen aus Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata*.[11] Das Motiv der Verletzung weist andererseits auf das letzte Kapitel der *Wanderjahre* voraus, in dem Felix von seinem Vater Wilhelm zur Ader gelassen und verbunden wird. Auf der Suche nach Wilhelm stürzt der zu schnell reitende Felix von einem überhängenden Rasenstück in den Fluss, auf dem Wilhelm gerade auf einem Kahn unterwegs ist und den Sohn sogleich wiederbeleben kann. Augenfällig sind die beinahe parodistischen Variationen auf ein Motiv, das in den *Lehrjahren* für Wilhelms ebenso einschneidendes wie heilsames Liebeserlebnis mit Natalie steht. Nachdem der Schnitt in den Finger den verliebten Abenteurer Felix zunächst in eine Rivalenposition zu seinem von Hersilie umworbenen Vater bringt, endet er im letzten Kapitel der *Wanderjahre* selbst in den Armen dieses Vaters. Statt mit Kuss und Verlobung von Held und Heldin zu schließen, stellen die *Wanderjahre* also eine gelingende Verbindung von Vater und Sohn in Aussicht: „Wenn ich leben soll, so sei es mit dir" (Wj 745), ruft der gerettete

10 Johann Wolfgang von Goethe, „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden", Zweite Fassung 1829, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bände, hg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987–2013, I. Abt., Bd. 10, hg. v. Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, S. 261–774, hier S. 309. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden unter der Sigle ‚Wj'.

11 Zu Wilhelms Epen-Lektüre vgl. Hans-Jürgen Schings, „Wilhelm Meisters schöne Amazone", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 141–206. Zur Rolle des Abenteuers in den *Lehrjahren* und zur dazugehörigen Funktion des Überfalls siehe den Beitrag von Oliver Grill im vorliegenden Band.

Felix. In dieser Paarbildung sind aber zugleich auch alle Ansätze zu romantauglichen Liebesabenteuern unterbunden.

Die am Anfang und am Ende der *Wanderjahre* platzierten Szenen um Felix lassen sich mithin als Miniaturen von Abenteuern lesen, die der Roman in seinen drei Büchern gerade nicht auserzählt. In der Gestalt des jungen Felix, den der Text als Abenteurer und wilden Reiter einführt, wird der potentielle Abenteuerheld nur auf den Weg geschickt, um immer wieder aufgefangen und eingehegt zu werden. Falls die *Wanderjahre* von Abenteuern erzählen, dann wohl nur im Modus ihres Abbruchs oder ihrer Ablenkung auf andere Bahnen. Dies gilt für die Übertragung ins Medium der aufgeschriebenen und gelesenen Erzählung (Hersilies Manuskript) wie auch für die Aussicht auf einen gesellschaftsfähigen Zustand, in dem sich Felix wieder einfinden soll. Bezeichnenderweise endet der Roman mit dem Verweis auf die am Ufer ausgelegten „Kleider des Jünglings", mit denen man ihn „bei'm Erwachen sogleich wieder in den gesellig anständigsten Zustand zu versetzen" gedenkt (Wj 745). Dieser Befund bestätigt sich beim Blick auf den vom Titel implizierten Protagonisten: auf Wilhelm Meister selbst.

Einen ersten Hinweis auf Wilhelms grundsätzliche Untauglichkeit für das Abenteuer liefert der Umstand, dass dieser zur spezifisch abenteuerlichen Bewegungslust durch ein von anderen auferlegtes Wandergebot gezwungen werden muss.[12] Wenn sich Wilhelm widerstrebend auf die Wanderschaft macht, dann nicht als junger Held, der aus einer bürgerlichen Ordnung aufbricht, um sich in einem zivilisatorisch noch unerschlossenen Außerhalb zu behaupten. Den klassischen Abenteuerweg geradewegs umkehrend setzt die Romanhandlung nicht in der Zivilisation, sondern im wilden Gebirge ein. Und obwohl der erste Reiseweg durchaus Reminiszenzen ans Abenteuer

12 Wilhelm thematisiert im Brief an Natalie im ersten Kapitel des Romans, dass die Wanderschaft auferlegt wurde: „Nicht über drei Tage soll ich unter einem Dache bleiben. Keine Herberge soll ich verlassen, ohne daß ich mich wenigstens eine Meile von ihr entferne. Diese Gebote sind wahrhaft geeignet, meine Jahre zu Wanderjahren zu machen und zu verhindern, daß auch nicht die geringste Versuchung des Ansiedelns bei mir sich finde." (Wj 268). Jürgen Fohrmann hat darauf hingewiesen, dass die nachmittelalterlichen Formen der ritterlichen *âventiure*, mithin die Figuren der „Entdecker-Abenteurer, der Piraten-Abenteurer oder des ‚Merchant-Adventurers'", gleichermaßen die theologische Kritik trifft, welche „Abenteuer als ‚äußeres Signum innerer Unbeständigkeit' interpretiert". Jürgen Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1981, S. 180. Die *Wanderjahre* lassen sich damit als eine Art Eliminierung des Abenteuers deuten: „Aber wo das Abenteuer darauf zielt, sich vom Abenteuer zu emanzipieren, d.h. die Affekte, die als Agens für das Abenteuer galten, zu reglementieren, errichtet es ein Projekt, das darauf tendiert, sich selbst zu eliminieren." Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum*, S. 186.

mitführt – man lässt sich von dem rätselhaften kleinen Fitz führen, Wilhelms Sohn Felix findet in einer Felsspalte ein geheimnisvolles Kästchen – finden sich beide doch schnell im kultivierten Flachland auf einem vorbildlich bewirtschafteten Landgut wieder. Dort wird Wilhelm zum Vertrauten der Familie, die aus der bereits erwähnten Hersilie, ihrer Schwester Juliette, deren Oheim sowie einer Tante namens Makarie besteht. Die Schwestern bitten Wilhelm, ihren auf Reisen befindlichen Bruder Lenardo zur Heimkehr zu bewegen. Um Lenardo finden zu können, gibt Wilhelm seinen Sohn in eine Erziehungsanstalt, die sogenannte pädagogische Provinz.

Seinen Auftrag erledigt Wilhelm zwar wieder im Gebirge. Wie aus dem Tagebuch des nachreisenden Lenardo deutlich wird, handelt es sich aber um ein Bergtal, in dem sich Webereibetriebe angesiedelt haben, deren Produktions- und Distributionsweisen Lenardo genau beobachtet: Es ist also keine Welt der Wunder und Ungeheuer, sondern ein Musterort der frühen Industrialisierung und des regen Handels. Wenn sich Wilhelm im Verlauf des Romans an einer Universität zum Arzt ausbilden lässt, dann sind seine Wanderjahre wohl kaum ein Abenteuer. Wilhelm durchquert keinen wunderbar durchwirkten oder noch unerschlossenen Raum einer verzauberten oder wilden Natur; vielmehr bewegt er sich zwischen zwar namenlosen, aber in ihren Funktionen deutlich konturierten Institutionen des alten Europas. Zur Debatte steht in den *Wanderjahren* mithin nicht der Ausbruch aus den zivilisatorisch verfestigten, sondern die Einbindung in die gegebenen Strukturen.

Die Erklärung für diese Aufzehrung des Abenteuers liefert der Roman in Gestalt einer modernediagnostischen Argumentation, die dem auswanderungswilligen Lenardo in den Mund gelegt ist: „Die Zeit ist vorüber wo man abenteuerlich in die weite Welt rannte; durch die Bemühungen wissenschaftlicher, weislich beschreibender, künstlerisch nachbildender Weltumreiser sind wir überall bekannt genug, daß wir ungefähr wissen was zu erwarten sei" (Wj 670). Die Reise nach Amerika, für die Lenardo dennoch wirbt, kann nicht mehr aus Abenteuerlust angetreten werden, ist die Welt des frühen 19. Jahrhunderts doch bereits zu genau erschlossen.[13] Dass Amerika als Ort möglicher Abenteuer ausgedient hat, wird an Lenardos Familiengeschichte expliziert. Sein Großvater war zu einem Zeitpunkt nach Amerika gegangen, als er dort noch Neuland betreten konnte. Lenardos Vater, selbst in Philadelphia geboren, war aber nach Europa zurückgekehrt. Wenn Lenardo am Ende des Romans

13 Zur Auswanderungsutopie vgl. Irmgard Egger, „‚unermeßliche Räume'. Weltbürgertum versus Auswandererutopie in ‚Wilhelm Meisters Wanderjahren'", in: *Goethe-Jahrbuch* 126 (2009), S. 129–137; Dennis F. Mahoney, „‚Ubi bene, ibi patria' oder: Amerika, hast du es besser?", in: *Goethe-Jahrbuch* 126 (2009), S. 149–160.

nach Amerika aufbricht, dann tut er dies eben nicht mehr als Pionier, der die Grenzen des Bekannten erproben und verschieben will. Vielmehr wird er das Erbe seines Großvaters antreten und damit in bereits Bestehendes zurückkehren.

Versteht man unter dem Abenteuer einen Erlebnistypus, der vom Ausbruch aus dem Bestehenden und von Begegnungen mit dem Außerordentlichen und Wunderbaren, zumindest aber mit dem Wilden und Exotischen lebt, dann distanzieren sich Goethes *Wanderjahre* vom Abenteuer als Erfahrungsform. Auch die Deutung des Abenteuerromans als eingelöste Wunschphantasie gleitet an den Plotmustern der *Wanderjahre* ab: Für Wilhelm, Felix und Hersilie, Lenardo und Susanne ist gerade keine Wunscherfüllung, sondern das im Untertitel *Die Entsagenden* angekündigte Programm der (freiwilligen) Wunschversagung vorgesehen.[14] Trotz dieser Abkehr von allem, was zu Beginn des 19. Jahrhunderts als abenteueraffin gelten kann, unterhalten *Wilhelm Meisters Wanderjahre* untergründige Beziehungen zum Abenteuer – und zwar, diese These soll im Folgenden erprobt werden, zum Abenteuer als einer historischen Formation der Literatur. Sie tun dies (1) in ihrer formalen Orientierung an der homerischen *Odyssee*, die ihrerseits als Vorbild des hellenistischen Abenteuerromans gelten kann; sie tun dies (2) in einigen der eingelegten Geschichten, die den Typus des Liebesabenteuers in novellistischer Form bearbeiten, und sie tun dies (3) in der Figur der Makarie, in der sich wohl am deutlichsten die den gesamten Roman durchziehende Intuition artikuliert, dass das Abenteuer in der Moderne nur noch in Gestalt der Literaturgeschichte zu haben ist.

Abenteuerzeit: Die *Wanderjahre* als *Odyssee*

Felix betritt das Schloss, in dem er Hersilie kennenlernt, auf einem ungewöhnlichen Weg. Als er durch einen geheimen Mechanismus mit seinem Vater eingeschlossen wird und in einem Vorraum auf seine Befreiung warten muss, schläft der vom Warten ermüdete Felix ein. Weil er sich nicht wecken lässt, trägt man ihn „auf der tüchtigen Matratze, wie ehemals den unbewußten Ulyß, in die freie Luft“ (Wj 306). Der Vergleich des jungen Felix mit dem alten Odysseus, der auf der letzten Station seiner mühseligen Irrfahrt von den Phaiaken schlafend in ein Schiff gelegt und bis kurz vor die Küste Ithakas geschickt wird, mag am Anfang der *Wanderjahre* überraschen. Der Name Ulyß

14 Zur Entsagung beim späten Goethe, besonders in den *Wanderjahren*, vgl.: Thomas Degering, *Das Elend der Entsagung. Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“*, Bonn: Bouvier 1982.

legt aber eine Spur aus, die zu dem größer angelegten Handlungsstrang um Wilhelms Freund Lenardo führt. Denn auch die Geschichte von Lenardo und dem sogenannten nussbraunen Mädchen namens Susanne richtet sich an der *Odyssee* aus. Als Lenardo seine Jugendbekanntschaft in einem abgeschiedenen Bergtal als Leiterin einer Leinenmanufaktur wiederfindet, kommt sie ihm vor wie „Penelope unter den Mägden" (Wj 700). Der Vergleich mit der treuen Ehefrau des Odysseus, die dem Werben der Freier klug auszuweichen weiß, kollidiert zwar mit der Tatsache, dass es sich bei Lenardo und Susanne keineswegs um Verheiratete, eigentlich noch nicht einmal um Liebende gehandelt hat. Die Darstellung von Susanne als Penelope beschreibt dennoch ihre Situation zwischen der Trauer um den gerade verstorbenen Ehemann und den dringenden Wünschen des Gehülfen, an dessen Stelle zu treten. Eine von Susanne vielleicht doch gewünschte Verbindung mit Lenardo wird allenfalls angedeutet.

Das hier aufscheinende Interesse an der *Odyssee* könnte nun nicht nur dem dort tradierten und im Rahmen des Romans auf irritierende Weise reproduzierten mythischen Bildbestand, sondern eher der narrativen Formation des homerischen Epos gelten.[15] Tatsächlich ergeben sich wichtige Parallelen zwischen der Ereignisanordnung der *Wanderjahre* und der *Odyssee*. Wie die *Odyssee* zeigen auch die *Wanderjahre* in ihrem Anfangsbild einen Wendepunkt im Leben eines Helden mittleren Alters. In der *Odyssee* ist dies der Beschluss der Götter, den auf der Insel der Kalypso festsitzenden Odysseus im neunzehnten Jahr seiner Abwesenheit endlich nach Hause zu lassen. In den *Wanderjahren* ist der Wendepunkt in die Raumsymbolik verlagert. Die *Wanderjahre* beginnen „an grauser, bedeutender Stelle, wo sich der steile Gebirgsweg um eine Ecke herum schnell nach der Tiefe wendete" (Wj 263). Der

15 Hannelore Schlaffer hat in Bezug auf die *Wanderjahre* von der Diaphanie des antiken Mythos gesprochen und erklärt, dass der Rückgriff auf den Mythos die negativen Modernisierungsfolgen kompensieren, wenn nicht verschleiern solle. Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister: Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart: J. B. Metzler 1980. Auf eine wichtige Parallele zwischen homerischem Epos und den *Wanderjahren* hat hingegen Matthias Buschmeier hingewiesen, indem er die Form der *Wanderjahre* auf die von Goethe um 1800 rege rezipierte Diskussion um die kollektive Autorschaft der homerischen Epen bezieht. Matthias Buschmeier, „Epos, Philologie, Roman. Friedrich August Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes ‚Wanderjahre'", in: *Goethe-Jahrbuch* 125 (2008), S. 64–79. Meine im Folgenden skizzierte These von der Strukturaffinität zwischen *Odyssee* und *Wanderjahren* entwickle ich ausführlicher in: Cornelia Zumbusch, „Ungewisse Zeitrechnung. Vorgeschichten und analeptisches Erzählen in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft: *Goethes Zeitkonzepte*, hg. v. Eva Geulen (im Erscheinen).

mit einer Wendung in die Tiefe begonnene Weg wird Wilhelm – wenn auch auf Umwegen – an den sozialen Ort führen, den er gerne einnehmen möchte. Denn Wilhelm tritt bereits mit dem Plan, sich zum Arzt ausbilden zu lassen, in den Roman ein und verfolgt dieses Ziel trotz des vom Bund der Entsagenden auferlegten Wandergebots. Die Willkür der Götter, insbesondere der Zorn des Poseidon, der Odysseus auf Irrwege schickt, bevor er ihn nachhause und auf seinen Thron zurückkehren lässt,[16] ist in den *Wanderjahren* in eine ethisch-pragmatische Selbstverpflichtung überführt.

Die strukturellen Reminiszenzen reichen noch weiter. Wie die *Odyssee* haben auch die *Wanderjahre* nicht nur einen, sondern zwei Helden. In der *Odyssee* macht sich Odysseus' Sohn Telemach auf, um seinen Vater zu suchen und ihn, wenn möglich, heimzuholen. In den *Wanderjahren* sucht zwar nicht der Sohn nach dem Vater, allerdings ist der Vater-Sohn-Konstellation eine weitere Aufteilung eingeschachtelt. Wilhelm, darin selbst dem homerischen Telemach vergleichbar, erhält ja den Auftrag, die Wiederkehr Lenardos vorzubereiten und die dafür nötigen Erkundigungen einzuziehen. In den *Wanderjahren* werden offenbar zentrale Handlungsfolgen der *Odyssee* aufgetrennt, vervielfacht und neu verbunden. Die *Wanderjahre* tun dies in einem temporalen Gesamtarrangement, das sich strukturell aber erstaunlich eng an der narrativen Organisation der *Odyssee* orientiert.[17] Statt den Weg des Odysseus von Troja nach Ithaka in chronologischer Folge abzulaufen, setzt die *Odyssee* knapp zehn Jahre nach dem Ende des trojanischen Kriegs ein. Die ersten Gesänge etablieren die um Odysseus' Sohn Telemach gruppierte Handlung, die das Problem der den Hof und Penelope belagernden Freier im kritischen Moment des zwanzigsten Jahrs von Odysseus' Abwesenheit entwickelt. Dieses Problem wird dann in den letzten zehn Gesängen mit Odysseus'

16 Zum Problem der Heimkehr vgl. die neueren Überlegungen von Eva Eßlinger, „Heimkehr eines Kriegsveteranen. Einleitende Überlegungen zu Homers *Odyssee*", in: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92.2 (2018), S. 127–161; sowie Susanne Gödde, „Heimkehr ohne Ende? Der Tod des Odysseus und die Poetik der *Odyssee*", in: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92.2 (2018), S. 163–180.

17 Zum Konsens *medias in res*-Einstieg sei hier auf drei Monographien mit einführendem Charakter verwiesen: Joachim Latacz, *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, 2. Aufl., München u. Zürich: Artemis & Winkler 1989, S. 174 und Gustav Adolf Seeck, *Homer. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 106 ff. Uvo Hölscher verfolgt dabei die auch für die *Wanderjahre* bedenkenswerte These, dass Odysseus' nachgelieferte Abenteuergeschichten nicht nur frühen Schichten des mündlich überlieferten Legendenschatzes entstammen, sondern auch motivisch immer tiefer in den Bereich des Märchens und des Mythischen führen. Uvo Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München: C. H. Beck 1988, S. 42.

Eintreffen in Ithaka und dem Mord an den Freiern gelöst. Von dem, was gemeinhin als die Abenteuer des Odysseus bezeichnet wird – die Begegnungen mit den Lotophagen, mit dem Kyklopen Polyphem, mit Kirke und Kalypso sowie Odysseus' Gang in die Unterwelt –, ist erst im neunten bis zwölften Gesang die Rede. Die der Heimkehr vorangehenden zehn Jahre der Irrfahrt finden sich somit nicht am Anfang, sondern in der Mitte des Epos, stark gerafft und in einer analeptischen Schleife zusammengezogen. Das, was man für den eigentlichen Gegenstand der *Odyssee* halten könnte, ist also nur als Vorgeschichte präsent.

Über eine analeptische Erzählstruktur, wenn auch in verdeckter Form, verfügen auch die *Wanderjahre*. Denn genau besehen wechseln die novellistischen Einlagen nicht von einer fiktiven Welt in die andere, sondern springen in der erzählten Zeit. In Josephs autobiographischen Berichten *Heimsuchung* und *Lilienstengel*, in Lenardos Erinnerung an *Das nußbraune Mädchen*, in der vom Barbier zum Besten gegebenen märchenhaften Geschichte *Die schöne Melusine*, in Christophs kurzem Schwank *Die gefährliche Wette* bis hin zu der letzten Erzählung *Nicht zu weit*, die den neu hinzutretenden Odoardo vorstellt, handelt es sich um erzählerische Rückgriffe in das Leben von Figuren, denen Wilhelm begegnet. Als Analepse entpuppt sich auch die große Erzählung *Der Mann von funfzig Jahren*, insofern die vier Hauptfiguren von der vermeintlichen Binnengeschichte in den Rahmen wechseln, wo sie in den letzten Kapiteln an den Paarbildungen und den Aufteilungen zwischen Europa und Amerika teilhaben. So bilden die Anspielungen auf Odysseus und Penelope womöglich nicht nur beliebige Fäden im dichten Gewebe des mythologischen Subtexts. Vielmehr verraten die *Wanderjahre* in diesen Hinweisen ihr Formvorbild. Denn deutlicher als die Erzählform der mittelalterlichen *âventiure*, die von einer Episodenstruktur im Sinne einer Kette lose verbundener und potentiell umstellbarer Ereignisse geprägt ist, imitieren die *Wanderjahre* eine in der *Odyssee* angelegte analeptische Ornamentik, wie sie auch das Erzählprinzip der *Aithiopika* des Heliodor und noch Wielands *Agathon* prägt.

Vor dem Hintergrund dieser Formverwandtschaft lassen sich die *Wanderjahre* als Variation eines Chronotopos beschreiben, den Michail Bachtin im Bezug auf den griechischen Roman als „Abenteuerzeit" bezeichnet hat.[18] Das Plotmuster des griechischen Romans zeichnet sich nach Bachtin dadurch aus, dass alle Ereignisse, die zwei jungen Liebenden zwischen ihrer ersten Begegnung, ihrer Trennung und zuletzt ihrer Wiedervereinigung zustoßen, eigenartig spurlos an ihnen vorbeigehen. Daraus ergibt sich die besondere

18 Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M: S. Fischer 1989, S. 13.

Zeitlosigkeit des Abenteuerromans: „Die Zeit, in deren Verlauf sie eine unglaubliche Zahl von Abenteuern zu bestehen haben, wird im Roman nicht bemessen und nicht berechnet".[19] Einen vergleichbaren Effekt der Zeitlosigkeit erzeugen auch die *Wanderjahre* – wenn auch mit anderen Mitteln. Denn das Verwischen der Grenzen zwischen den Rückgriffen in der Zeit und den Wechseln der fiktionalen Ebenen führt zu einer zeitlichen Desorientierung, der man sich beim Lesen der *Wanderjahre* kaum entziehen kann. Diese grundlegende Entzeitlichung findet in der Schlusssequenz der *Wanderjahre* ein eindrückliches Bild: Wenn sich hier Vater und Sohn in die Arme fallen, dann ist nicht nur, wie bereits oben angedeutet, der Kuss der Liebenden in die keusche Umarmung zweier entsagender Männer überführt. Indem der Roman das mythologische Brüderpaar „Kastor und Pollux" (Wj 745) zum Vergleich anführt, tilgt er auch die generationelle Differenz und damit den zwischen Vater und Sohn notwendigerweise herrschenden Altersabstand. Damit negiert er aber auch den Gang der Zeit und stellt damit ein Erzählprinzip aus, das Vorstellungen von einer linear fortschreitenden Zeit hintertreibt. Von dieser zeitlosen Gegenwart aus weisen die eingelegten Novellen-Vorgeschichten in eine ebenso schwer bestimmbare Vorvergangenheit. Dabei zeigen sie punktuelle Rückwege in eine traumhafte, mit Wundern ausgestattete und die innersten Wünsche erfüllenden Abenteuerwelt auf, von der die Rahmenfiguren bereits ausgeschlossen sind.

Liebesabenteuer: Erfüllung aller Wünsche?

Die eingelegten novellistischen Vorgeschichten geben den abenteueraffinen Möglichkeitsmodi des Unwirklichen und Wunderbaren, des Wunschs und des Traums auffällig viel Raum.[20] Die Lebensgeschichte des jungen Joseph, der sich dem biblischen Sankt Joseph anähnelt, kann nur verstehen, wer „auch das Wunderliche ernsthaft zu nehmen" (Wj 274) imstande ist. In dem Erzählungsteil *Die Heimsuchung* wird von Josephs Begegnung mit seiner zukünftigen Frau erzählt, die er nach einem Raubüberfall von ihrem fechtenden Mann verlassen im Gebirgswald vorfindet. Für ihn bedeutet das Zusammentreffen mit der schwangeren Marie die Realisierung eines lang gehegten Traums:

---

19 Bachtin, *Formen der Zeit*, S. 14.

20 Zu Poetiken des Abenteuers in Goethes Novellen vgl. Inka Mülder-Bach, „Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes", in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–188.

> Es war mir als wenn ich träumte, und dann gleich wieder als ob ich aus einem Traum erwachte. Diese himmlische Gestalt, wie ich sie gleichsam in der Luft schweben und vor den grünen Bäumen sich her bewegen sah, kam mir jetzt wie ein Traum vor, der durch jene Bilder in der Kapelle sich in meiner Seele erzeugte. (Wj 281)

An Abenteuererzählungen erinnern nicht nur der Ort und das Personal (Wald, Räuber, Reisende), sondern auch die Betonung des glücklichen Zufalls, durch den Joseph und die junge, gerade verwitwete Mutter Marie/Maria aufeinandertreffen und dank der Beharrlichkeit des jungen Mannes, der sich sein Leben ja schon längst genau so geträumt hatte, nach Ablauf eines Trauerjahrs auch heiraten.

In *Wer ist der Verräter* soll der ordentlich auf seine künftige Position als Oberamtmann vorbereitete Lucidor die ihm lang versprochene Julie heiraten, die hingegen ihrerseits auf den Besuch allerhand exotischer Orte gespannt ist: „sie fühlte noch Lust nach Alexandrien, Cairo, besonders aber zu den Pyramiden" (Wj 353). In der Partnerwahl lässt sie entsprechend nicht die vorausschauende Planung, sondern das „Zufällige jeder Art" (Wj 354) gelten. Die Erzählung erfüllt ihr diesen Wunsch, insofern Lucidor seine Liebe zur ruhigen Lucinde entdeckt und heimlich gesteht, so dass Julie mit dem als Antoni eingeführten Fremden „durch die Welt laufen" (Wj 353) darf. Das Ende, in dem sich Antoni und Julie sowie Lucidor und Lucinde zu den jeweils passenden Paaren verbunden haben, erweist sich beinahe als Übererfüllung aller möglichen Träume: „Und so zogen beide Paare zur Gesellschaft, mit Gefühlen die der schönste Traum nicht zu geben vermöchte" (Wj 378).

In einigen der Novellen ist an den Stellen, die über die Erfüllung oder Enttäuschung von Wünschen entscheiden, explizit vom Abenteuer die Rede. In *Der Mann von funfzig Jahren*, der umfangreichsten und die sozioökonomischen Faktoren der Liebes- und Heiratsverwicklung am breitesten ausbuchstabierenden Novelle,[21] führt erst der nächtliche Gang auf eine mondbeschienene Eisfläche, die sich nur durch außergewöhnliche Regenfälle und durch eine dann einsetzende außergewöhnliche Kälte bilden konnte, zur glücklichen Lösung. Hier erkennen die von Kindheit an einander zugedachten Hilarie und Flavio, dass sie einander auch tatsächlich lieben. Diese Begegnung verdankt sich aber nur Hilaries Abenteuerlust: „Nach einigem Widerstand der guten Mutter siegte endlich der freudige Wille Hilarien's dieses Abenteuer zu bestehen" (Wj 479), so heißt es über ihren Aufbruch aufs Eis. *Die neue Melusine*

21 Vgl. dazu Albrecht Koschorke, „Die Textur der Neigungen. Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes ‚Mann von funfzig Jahren'", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73.4 (1999), S. 592–610.

berichtet von dem „Abenteuer“ (Wj 641), das ein Barbier mit einem zauberhaften Wesen erlebt, das ihm die unstete Reise von „Stadt zu Stadt, von Land zu Land“ ermöglicht. *Nicht zu Weit* schildert in einem dramatischen Einstieg das „nächtliche Abenteuer“ (Wj 678), bei dem der häusliche Odoardo seine unternehmungslustige, in galante Liebesgeschichten verwickelte Frau verliert und das ihn dem Auswandererbund zutreiben wird. Die hier im kurzen Durchlauf angedeutete Semantik des Abenteuers zeichnet sich nicht nur durch die enge Verknüpfung von Überschreitungsbewegung und erotischem Begehren aus. Auffällig ist auch, dass Abenteuerlust nicht nur den jungen Männern, sondern ebenso den Frauen zugetraut wird. Sie sind es, die sich auf Reisen begeben, die das Reisen ermöglichen oder die sich dies zumindest wünschen. Die durchaus ungewöhnliche Verbindung von Abenteuer und Weiblichkeit ist am deutlichsten in der Erzählung *Die pilgernde Törin* ausgearbeitet, die im fünften Kapitel des ersten Buchs eingerückt ist.

Die Geschichte erzählt von einer jungen Frau, die ohne Begleitung zu Fuß umherwandert und sich bei ihren wechselnden Gastgebern – ganz im Rahmen bürgerlicher Dezenz – mit dekorativen Handarbeiten, kleineren Haushaltstätigkeiten oder bei Bedarf auch mit dem Vortrag kleiner Lieder bedankt. Als sie für zwei Jahre von der adeligen Familie von Revanne aufgenommen wird, verlieben sich Vater und Sohn gleichzeitig in die junge Frau. Hier heißt es über den jungen Herrn von Revanne: „Aber der Sohn von der andern Seite, liebenswürdig, zärtlich, feurig, ohne sich mehr als sein Vater zu bedenken, stürzte sich über Hals und Kopf in das Abenteuer“ (Wj 320). Die Pointe der Geschichte besteht nun in dem „wunderlichen Ausweg“ (Wj 321), den die pilgernde Törin zur Abwehr der zweifachen Werbung findet. Mit der doppelten Lüge, sie sei vom jeweils anderen schwanger, verabschiedet sie sich von Vater und Sohn, die erst nach ihrem Verschwinden einsehen, dass sie den Gast beide verkannt haben.[22] Dem gedrängten, passagenweise fast protokollartig abgekürzten Bericht dieses Hergangs ist ein weiterer Text eingesenkt. Als Dank für die gastfreundliche Aufnahme bietet die pilgernde Törin den Gastgebern am ersten Abend nach „Art umherstreifender Sänger“ (Wj 314) ein Lied an. Es handelt sich um eine anzügliche Ballade, die von einem treulosen Geliebten und der Rache des Müllermädchens und ihrer Familie handelt. Indem die Revannes diese Romanze als verdecktes Geständnis der anonymen Pilgerin auffassen, wird die bis zuletzt rätselhaft bleibende junge Frau mit einem fiktiven erotischen Vorleben

22 Claude Haas hat an dieser Erzählung das Spiel mit dem Tugendideal der Aufrichtigkeit nachgezeichnet. Claude Haas, „Die Zeit der Aufrichtigkeit. Rousseaus ‚La nouvelle Héloïse‘ und Goethes ‚Die pilgernde Törin‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 128 (2009), S. 481–494.

ausgestattet. Und so überrascht es auch nicht, dass nicht nur vom Abenteuer des Sohns, sondern noch vorher von der jungen Frau ausdrücklich als „der schönen Abenteurerin" (Wj 313) die Rede ist.

Nun lässt sich *Die pilgernde Törin* zwar nicht als Vorgeschichte einer der im Rahmen agierenden Figuren lesen. Sie liefert aber das Skript einer möglichen Liebesbegegnung, dem das gerade etablierte Verhältnis zwischen Hersilie, Wilhelm und Felix folgen könnte. Diese Übertragungsmöglichkeit gibt Hersilie mit ihrer Übergabe des Manuskripts mehr als deutlich zu verstehen:

> „Sie lesen doch auch vor Schlafengehn?" sagte Hersilie zu Wilhelm, „ich schicke Ihnen ein Manuskript, eine Übersetzung aus dem Französischen von meiner Hand, und Sie sollen sagen, ob Ihnen viel artigeres vorgekommen ist. Ein verrücktes Mädchen tritt auf! das möchte keine sonderliche Empfehlung sein, aber wenn ich jemals närrisch werden möchte, wie mir manchmal die Lust ankommt, so wär' es auf diese Weise." (Wj 310)

Hersilie deutet hier ihre Lust an, sich selbst auf Abenteuerreise zu begeben.[23] Anders als die pilgernde Törin wird Hersilie im weiteren Verlauf des Romans das Haus aber nicht verlassen und stattdessen in immer dringlicher werdenden Briefen mit Wilhelm kommunizieren. Was Hersilie dennoch mit „der schönen Abenteurerin" (Wj 313) verbindet, ist der Umstand, dass beide das Abenteuer nicht im exotischen Anderswo, sondern im bürgerlichen Haus finden. Zumindest erscheint der pilgernden Törin der Haushalt der Revannes als eigentlicher Ort der abenteuerlichen Bewährung: „Ich gedachte durch die Welt zu rennen und mich allen Gefahren auszusetzen. Gewiß diejenigen sind die größten, die mich in diesem Hause bedrohen" (Wj 324) – mit diesem Resümee, das in der Wortwahl ‚Rennen' an Lenardos Verabschiedung des Abenteuers erinnert, verabschiedet sie sich von ihren Gastgebern. Hersilie ist das Abenteuer in Gestalt des jungen Felix wie auch eines rätselhaften buchförmigen Kistchens ins Haus gekommen. Vor allem aber sucht Hersilie das Abenteuer im Medium der Weltliteratur auf, die man in ihrem Haushalt zusammenträgt.[24] Im ersten Satz, mit dem sie im Roman zu Wort kommt, stellt sich Hersilie

---

23 Als närrisch kann die ‚pilgernde Törin' in mehrfachem Sinn gelten, als „*eigenthümlich, sonderbar, wunderlich, seltsam*", als „*lachen erregend, possenhaft, possierlich, drollig*" und als „*verrückt, oder wie verrückt, toll*": *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 13, Sp. 389. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GN02868 (16.10.2019).

24 Zur Thematisierung von Weltliteratur in den *Wanderjahren* vgl. Manfred Koch, „‚Weltliteratur' in Goethes Altersroman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre'", in: *Goethe-Jahrbuch* 126 (2009), S. 138–148.

folgendermaßen vor: „damit der Fremde desto schneller mit uns vertraut und in unsere Unterhaltung eingeweiht werde, muß ich bekennen, daß wir uns, aus Zufall, Neigung auch wohl Widerspruchsgeist, in die verschiedenen Literaturen geteilt haben“ (Wj 309). Mit dieser aus Zufall und Neigung verfolgten Sammlung literarischer Texte aus aller Welt folgt Hersilie ihrer Tante Makarie, die für die Neukonfiguration des Abenteuers im Rahmen der *Wanderjahre* eine entscheidende Rolle spielt.

Makarie: Wunder, ja Wunder?

Makarie fungiert im Roman als die Freundin und Vertraute fast aller beteiligten Figuren, deren Gefühle sie aus Briefen und Gesprächen kennt und deren komplizierte Beziehungen sie zu entwirren versucht. Makarie agiert dabei als Ordnungsinstanz im Bereich der emotionalen Verwirrungen wie auch im Reich der Schrift. Damit sie die amourösen Verwicklungen lösen und die richtigen Verbindungen stiften kann, werden Makarie immer wieder die Briefe und Tagebücher der involvierten Personen zur Lektüre überlassen. Diese Texte ebenso wie die rudimentären Protokolle der im Haus geführten Gespräche, die Makaries Assistentin Angela mitschreibt, werden in „Makariens Archiv“ (Wj 746) abgelegt. Makarie ist zugleich die Figur, mit der sich dieser Roman, der so deutlich an den realen Modernisierungsdynamiken des 19. Jahrhunderts interessiert ist, zuletzt in den Bereich des Wunderbaren begibt. Das dritte Buch legt diesen Bezug offen. Eingefügt ist hier der Bericht des Astronomen, der wahlweise auch als Mathematiker oder Philosoph bezeichnet wird, der Makarie seit geraumer Zeit beobachtet und das Rätsel ihrer Existenz wenn nicht zu erklären, so doch zu beschreiben versucht. In einem ebenfalls im Archiv abgelegten Blatt heißt es:

> Makarie befindet sich zu unserm Sonnensystem in einem Verhältnis, welches man auszusprechen kaum wagen darf. Im Geiste, der Seele, der Einbildungskraft hegt sie, schaut sie es nicht nur, sondern sie macht gleichsam einen Teil desselben; sie sieht sich in jenen himmlischen Kreisen mit fortgezogen, aber auf eine ganz eigene Art; sie wandelt seit ihrer Kindheit um die Sonne, und zwar, wie nun entdeckt ist, in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunkt entfernend und nach den äußeren Regionen hinkreisend. (Wj 734)

Überdeutlich sind hier die Signale, die Makarie als Verkörperung eines ineffabilen Geheimnisses der Natur ausweisen. Als Somnambule, die ein besonderes Wissen von den Bewegungsgesetzen des Sonnensystems hat, steht sie für Goethes Programm einer zarten Empirie: Makarie weiß intuitiv um

die Gesetze der Natur. Nicht zu unterschätzen ist hier die Angabe, dass sich ein solches Wissen nicht nur auf Geist und Seele, sondern auch auf die Einbildungskraft zu verlassen hat. Makarie hat aber nicht nur unmittelbare, über die schöpferische Einbildungskraft vermittelte Einsicht in die *ordo naturalis*, sie performiert diese auch. Und damit wird sie selbst zum Gegenstand der Forschung. Was man an ihr ‚entdeckt' hat, ist das Gesetz einer dynamischen Natur: Sie bewegt sich unaufhörlich nicht nur um die Sonne herum, sondern in einer eigenartigen Wanderbewegung aus dem Sonnensystem selbst heraus. Wie die schöne Seele der *Lehrjahre* ist auch Makarie eine Figur, in der sich Empfindsamkeit und Mystik verschränken. Anders als die schöne Seele wird der Hang zur spirituellen Innenschau und zur *vita contemplativa* in der Darstellung Makaries aber nicht pathologisiert, sondern als geheimnisvolle Wahrheit offenbart. Wenn der Astronom im Gespräch mit Wilhelm im ersten Buch ausruft: „Wunder, ja Wunder" (Wj 386) dann meint er Wilhelms intuitive Einsicht in Makaries Geheimnis, die ihm nachts in einer Traumvision zufällt. Makaries Leben als kosmologische Offenbarung hingegen soll im Diskursraum des Romans gerade kein Wunder, sondern, so die im Text beharrlich wiederkehrenden Kennzeichnungen, die ‚Offenbarung' eines ‚Geheimnisses' der Natur sein, das der Astronom durch Berechnungen und Beobachtungen bestätigen konnte: „kein Wunder seh' ich, durchaus kein Wunder" (Wj 385).[25]

Entscheidend ist dabei ein letzter Punkt: Statt als Fremdkörper in das realistische Gefüge des Romans hineinzuragen, bezeichnet Makarie dessen produktives Zentrum. Denn der Text der *Wanderjahre* ist der romaninternen Fiktion zufolge aus den in Makaries Archiv bewahrten Texten zusammengesetzt.[26] Mit dieser Konstruktion wird in Makarie auch das im Roman zugleich aufgerufene und abgewiesene Formular des Abenteuers verborgen und vorgezeigt. In ihrem Namen Makarie ist nicht nur die Abenteuerchiffre

25 Zur Makarie-Figur zwischen naturmagischem Wissen und moderner Naturwissenschaft vgl. Henriette Herwig, „Die Makarien-Figur in Goethes ‚Wanderjahren'. Allegorie der Versöhnung neuzeitlicher Naturwissenschaft mit der Naturphilosophie der Renaissance", in: *Von Schillers Räubern zu Shelleys Frankenstein. Wissenschaft und Literatur im Dialog um 1800*, hg. v. Dietrich von Engelhardt, Stuttgart: Schattauer 2006, S. 41–56. Die fast obsessiv wiederkehrende Assoziation mit dem Wunder spräche dafür, Makarie als Antwort auf Sulzers Kritik am Abenteuerlichen als dem ‚falschen Wunderbaren' zu lesen. Johann Georg Sulzer, „Abentheuerlich", in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich 1792–1794, Erster Teil, Bd. 1, S. 1–4, hier S. 1.

26 Zur Zusammenfassung der Diskussion um Archivbegriff und Archivroman vgl. Martin Bez, *Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre". Aggregat, Archiv, Archivroman*, Berlin: de Gruyter 2013.

Amerika als anagrammatisches Wortspiel versteckt.[27] Ihre Bahn, die sich „vom Mittelpunkt entfernend" immer weiter „nach den äußeren Regionen" (Wj 734) richtet, beschreibt das Bewegungsgesetz der an die Peripherie führenden Abenteuerreise. In ihrer Bewegung im Sonnensystem und wohl irgendwann auch über das Sonnensystem hinaus, strebt Makarie einem Ort zu, den Michael Rutschky als letzten Ort des Abenteuers in der Gegenwart anvisiert hat: Das Weltall.[28]

Nun ist dies zwar eine Reise, von der im Roman selbst nicht erzählt wird. Dennoch verkörpert Makarie diejenige Form, die das Abenteuer in der Moderne annehmen kann und muss. Die Welt des Abenteuers hat sich angesichts der von Lenardo vermerkten umfassenden Beschreibung aller Weltgegenden ins Archiv des Geschriebenen verzogen, dem Makarie vorsteht. Bezieht man dies auf die Form des Romans, dann wird deutlich, dass die Schrift nicht das Ende, sondern die produktive Bedingung für die Reaktivierung abenteuerlicher Erlebnisse ist. Deshalb kursieren die novellistischen Behandlungen des Abenteuers, beginnend mit der Geschichte von der *pilgernden Törin*, die Hersilie Wilhelm mit ins Bett gibt, ausgerechnet in Schriftform und werden im Roman auch nie erzählt, sondern immer nur gelesen. Und deshalb auch wollte sich der Abenteurer Felix in der pädagogischen Provinz nicht nur zum Reiter, sondern auch zum Grammatiker ausbilden lassen. Im Archiv als einem Speicher der gelesenen, aufgeschriebenen und übersetzten Erzählungen, die auf ein fiktives Archiv der Weltliteratur verweisen, scheint das Abenteuer in den *Wanderjahren* noch einmal gerettet zu sein – wenn auch nicht als Erlebnistypus, so doch als Literatur.

---

27 Brüggemann hat überdies darauf verwiesen, dass in Thomas Morus' Utopia-Roman von einem kleinen Volk die Rede ist, den Makariern, die nicht weit von Utopien leben. Diethelm Brüggemann, *Makarie und Mercurius. Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre" als hermetischer Roman*, Bern u.a.: Peter Lang 1999, S. 59.

28 Seine Überlegungen gehen von der These aus, dass sich seit den 1980er Jahren „kein richtiger Abenteuerroman mehr gebildet" habe; er erklärt diesen Befund so: „Das Problem ist vermutlich, daß der Abenteuerroman seit dem 19. Jahrhundert von der Richtung abwich, die er bis dahin eingeschlagen hatte. Die weißen Flecken auf der Landkarte; Afrika, dunkel lockende Welt oder Herz der Finsternis, meinetwegen auch Arktis oder Antarktis und Australien und der Amazonas; Nachdem das alles […] ausgekundschaftet worden war […], gab es konsequenterweise nur eine Richtung, in der weiter nach Abenteuern dieser Machart gesucht werden konnte: den Weltraum". Michael Rutschky, „Wunder und Schrecken. Der Abenteuerroman im Lesen und im Leben", in: *Merkur* 59.670 (2005), S. 105–118, hier S. 117.

John Zilcosky

Freud träumt von Rider Haggard

Psychoanalyse und Abenteuer

Sigmund Freud liebte Abenteuerliteratur. Die Liste der Abenteuerbücher, die er entweder besaß oder in seinen Schriften erwähnte, ist lang und enthält Texte wie Hermann Melvilles *Typee: A Peep at Polynesian Life*, Helen Hunt Jacksons *Ramona*, Robert Louis Stevensons *Treasure Island*, Rudyard Kiplings *Barrack-Room Ballads, Phantom Rickshaw* und *The Light That Failed*, Johannes Jensens *Det tabte Land*, Villiers de L'Isle-Adams *Claire Lenoir*, Mark Twains *A Tramp Abroad*, Mungo Parks *Travels in the Interior of Africa* sowie die „Indianerpoesie" (Freud) der Cooper'schen *Leatherstocking*-Romane.[1] Als ein Verleger Freud um die Empfehlung zehn guter Bücher bat, stellte er Kiplings *The Jungle Book* an zweite Stelle.[2] Entweder verwarfen Kritiker diese Leidenschaft und behaupteten, diese Art von populärer Literatur habe keine „offensichtlichen Spuren" in Freuds Werk hinterlassen,[3] oder sie stützten sich auf Freuds eigene Behauptung, *er* sei ein „Abenteurer"[4] gewesen und gingen davon aus, dass es sich bei diesen Geschichten um direkte Metaphern für Freuds eigene Erzählung

1 Zu *A Tramp Abroad* und *Travels in the Interior of Africa* siehe Sigmund Freud, *Werke aus den Jahren 1917–1920*, in: ders., *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet* [=*GW*], 18 Bde., unter Mitw. v. Marie Bonaparte hg. v. Anna Freud u.a., London: Imago Publ. u.a.1955, Bd. 12, S. 150 u. Bd. 4, S. 136n2; zu *Phantom Rickshaw* und *The Light That Failed*, siehe Freuds Brief vom 21.10.1892 an Wilhelm Fließ; zur „Indianerpoesie" und den *Leatherstocking*-Romanen siehe seinen Brief vom 07.02.1884 an Martha Bernays. Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1986, S. 22 und Sigmund Freud, *Briefe 1873–1939*, 3. korrigierte Aufl., Frankfurt a.M.: S. Fischer 1980, S. 104. Freud sprach mit einer Patientin über *Ramona* (vgl. Paul Roazen, *How Freud Worked: First-Hand Accounts of Patients*, Northvale: J. Aronson 1995, S. 92 f.). Freud besaß *Treasure Island* sowie die deutschen Übersetzungen von *Det tabte Land* („*Das verlorene Land*"), *Barrack-Room Ballads* („*Soldatenlieder*"), *Claire Lenoir* (in Band 3 aus Villiers' *Gesammelte Werke*) und *Typee* („*Taipi*"). Siehe Keith Davies u. Gerhard Fichtner (Hgg.), *Freud's Library: A Comprehensive Catalogue / Freuds Bibliothek: Vollständiger Katalog*, Tübingen: edition diskord 2006; Harry Trosman u. Roger Simmons, „The Freud Library", in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 21 (1973), S. 646–687; John Zilcosky, *Uncanny Encounters: Literature, Psychoanalysis, and the End of Alterity*, Evanston: Northwestern University Press 2016, S. 79.

2 Freud, *GW*, Bd. 19, S. 662–664.

3 Michael Molnar, „The Bizarre Chair: A Slant on Freud's Light Reading in the 1930s", in: *Reading Freud's Reading*, hg. v. Sander Gilman u.a., New York: New York University Press 1994, S. 252–265, hier S. 253 („no observable trace").

4 Freud, Brief an Fließ, 01.02.1900, S. 437.

 | doi:10.30965/9783846765166_006

heroischer Entdeckungen handelte. Wie ich hier am Beispiel von Freuds Lieblingsschriftsteller aus der Abenteuersparte, H. Rider Haggard, aufzeigen werde, waren Abenteuergeschichten in der Tat entscheidend für seine Entdeckung der Psychoanalyse, wobei sie jedoch mehr als nur selbstgefällige Metaphern für seine Reise ins Unbewusste darstellten. Vielmehr meinte Freud – wie auch Haggard –, das Abenteuer stecke in einer von der Moderne bedingten Krise. Diese Krise, und nicht etwa eine naive Abenteuerfantasie, wurde ausschlaggebend für Freuds Untersuchungen. Wie sich in ihnen herausstellte, befand sich die Psyche in einem unheimlichen Dilemma, das dem des modernen Abenteuers sehr ähnlich war.

Im Mai 1899, während er an der *Traumdeutung* arbeitete, empfahl Freud einer Patientin Rider Haggards populärstes Buch, *She: A History of Adventure* (die deutsche Erstausgabe hieß *Sie: Roman aus dem dunkelsten Afrika*) – den am häufigsten verkauften Roman des neunzehnten Jahrhunderts (kurz vor *Die Abenteuer des Pinocchio*) und am zehnthäufigsten verkauften Roman überhaupt (Abb. 6.1 u. 6.2).[5]



Abb. 6.1 Rider Haggard, circa 1905



Abb. 6.2 *She*, Cover der Ausgabe von Hodder & Stoughton (1911)

5 „List of Best-Selling Books", *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books#List_of_best-selling_individual_books (05.09.2019).

She, so Freud an seine Patientin, sei „ein sonderbares Buch, aber voll von versteckten Sinn."[6] In derselben Nacht träumte Freud etwas, das er für seine entstehende Traumtheorie als grundlegend empfand. Zu Beginn dieses Traumes sezierte er seine Beine und konnte sie dann irgendwie wieder benutzen, um seinem eigenen Abenteuer nachzugehen:

> Schließlich wanderte ich mit einem alpinen Führer, der meine Sachen trug, durch wechselnde Landschaften. Auf einer Strecke trug er mich mit Rücksicht auf meine müden Beine. Der Boden war sumpfig; wir gingen am Rand hin; Leute saßen am Boden, ein Mädchen unter ihnen, wie Indianer oder Zigeuner [...] Endlich kamen wir zu einem kleinen Holzhaus, das in ein offenes Fenster ausging. Dort setzte mich der Führer ab und legte zwei bereit stehende Holzbretter auf das Fensterbrett, um so den Abgrund zu überbrücken, der vom Fenster aus zu überschreiten war. Ich bekam jetzt wirklich Angst für meine Beine. Anstatt des erwarteten Überganges sah ich aber zwei erwachsene Männer auf Holzbänken liegen, die an den Wänden der Hütte waren, und wie zwei Kinder schlafend neben ihnen. Als ob nicht die Bretter, sondern die Kinder den Übergang ermöglichen sollten. Ich erwache mit Gedankenschreck.

Am nächsten Tag schrieb Freud, dieser Traum sei in ihm „nebstbei durch die Erwähnung der ‚She' von Rider Haggard geweckt worden" wie auch durch „ein zweites [Buch] desselben Autors, ‚Heart of the World'" (Abb. 6.3). Wie Freud betont, kehren in seinem Traum frappierend genaue Details aus diesen zwei Büchern wieder: „Der sumpfige Boden, über den man getragen wird, der

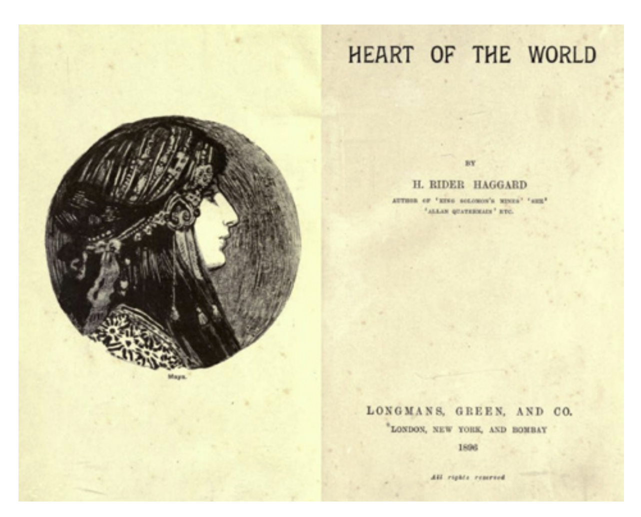


Abb. 6.3 *Heart of the World*, Titelseite der ersten Ausgabe, 1896

6 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 456, ausführlicher diskutiert in Zilcosky, *Uncanny Encounters*, S. 80–82.

Abgrund, der mittels der mitgebrachten Bretter zu überschreiten ist, stammen aus der ‚She'; die Indianer, das Mädchen, das Holzhaus, aus ‚Heart of the World'." Noch wichtiger sei (so Freud), dass der Traum die Erzählung der „gefährlichen Wanderung", die Freuds intellektueller Reise entspricht, aus Haggards Romanen übernehme. Freud besteht zudem darauf, dass das Holzhaus einen „Sarg", also ein „Grab" und somit die Gefahren dieser Reise symbolisiert.[7]

Doch wie alle Träume Freuds aus der Erstausgabe der *Traumdeutung*, endet auch dieser mit einer Wunscherfüllung. Die Körper auf den Bänken lassen ihn, wie er schreibt, an jene denken, die er in einer etruskischen Gruft gesehen hatte, was bedeute, der Traum erfülle seinen Wunsch danach, seine letzte Ruhe in einer Grabstätte für erfolgreiche Menschen zu finden. Ähnlich verkörpern die Kinder die Idee, daß

> vielleicht die Kinder erreichen werden, was dem Vater versagt geblieben, eine neuerliche Anspielung an den sonderbaren Roman [*She*], in dem die Identität einer Person durch eine Generationsreihe von zweitausend Jahren festgehalten wird.[8]

Freud wittert hier ein Happy End. Selbst wenn der Vater – also Freud – versagt, können seine Schüler sein wissenschaftliches Abenteuer vielleicht doch noch zu Ende bringen.

Kritiker der 1960er- und 70er-Jahre stimmten mit dieser ersten Lesart Freuds überein – nämlich, dass Haggards Geschichten in seine Traumlandschaften als Metaphern für seine erfolgreiche intellektuelle Reise eindrangen.[9] Doch später, ab dem Ende der 1980er Jahre, wurde diese Lesart in Frage gestellt. Man insistierte, Freuds Traum und seine Interpretation decke proimperialistische, misogyne Vorurteile auf, die offensichtlich mit denen Haggards übereinstimmten.[10] Auf den ersten Blick mag diese Interpretation von Freuds Fixiert-

---

7 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 455–457.

8 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 457 f.

9 Siehe Alexander Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, Detroit: Wayne State University Press 1968, S. 417; Didier Anzieu, *Freud's Self-Analysis* (*L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*), übers. v. Peter Graham, London: Hogarth Press 1986 [1975], S. 426; Norman Etherington, „Rider Haggard, Imperialism, and the Layered Personality", in: *Victorian Studies* 22.1 (1978), S. 71–87, hier S. 76.

10 Siehe Gilbert u. Susan Gubar, *Sexchanges*, Bd. 2: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press 1989, S. 36; Robert J. C. Young, „Freud's Secret: The Interpretation of Dreams was a Gothic Novel", in: *Sigmund Freud's „The Interpretation of Dreams". New Interdisciplinary Essays*, hg. v. Laura Marcus, Manchester: Manchester University Press 1999, S. 206–231, hier S. 227 f.; Rubén Gallo, *Freud's Mexico. Into the Wilds of Psychoanalysis*, Cambridge: MIT Press 2010, S. 317, 319.

heit auf Haggard sinnvoll erscheinen. Haggards Protagonisten streben nach jungfräulichen („virgin“) und gebärmutterähnlichen („womb-like“) Höhlen in Afrika und Lateinamerika, wobei das Endziel im Körper der exotischen Frau besteht: „She“ (Sie).[11] In Analogie dazu beschreitet Freud in seinem Traum – so Freud – „einen abenteuerlichen Weg ins Unentdeckte, kaum je Betretene“, wo er auf „ein Mädchen“ stößt.[12] Und seinem intellektuellen Mitreisenden Wilhelm Fließ beteuert Freud kurz nachdem er von Haggard träumt, er selber sei „ein Conquistadortemperament, ein Abenteurer, wenn Du es übersetzt willst, mit der Neugierde, der Kühnheit und der Zähigkeit eines solchen.“[13] Freud geht sogar so weit zu behaupten, er habe *Die Traumdeutung* wie einen Abenteuerroman strukturiert. Er führt seinen desorientierten Leser durch einen „dunklen Wald“ und einen „verdeckten Hohlweg“ in ein Haggard'sches Herz der Finsternis: in „den Nabel des Traums“, eine versteckte Höhle im Unbewussten, die „ins Dunkel“ und das „Unerkannte“ führt.[14] Wie die lichtlosen vaginalen Höhlen unter dem „Temple of Truth“ in *She* und die „City of the Heart“ in *Heart of the World* verspricht diese obskure „Stelle“ „das Geheimnis des Traumes.“[15] Dieses Geheimnis – wie Freud später auf Englisch, der Sprache imperialistischer Abenteurer, sagt – könnte ihm Zugang zu einem noch mysteriöseren verschaffen: zum „dark continent“ der weiblichen Sexualität.[16]

Trotz der in sich stimmigen Logik dieser Lesart von Freud als Konquistador vereinfacht sie seinen Traum von Rider Haggard wie auch Haggards Romane selbst, die oft ihre eigenen heroischen Vorlagen unterlaufen, allzu sehr. Im Herzen von Haggards Finsternis befindet sich letztendlich nicht das heiß ersehnte jungfräuliche Gebiet, sondern vielmehr eine erschreckend gründlich erkundete Region, in der es merkwürdig von weißen Männern wimmelt. Der englische Held aus *Heart of the World* – Strickland – beispielsweise, bildet sich ein, er werde als erster weißer Mann („first white man“) die verlorene Aztekenstadt erreichen, doch bei seiner Ankunft entdeckt er, dass der Stadtgründer ein Weißer war, der ein Geschlecht hellhäutiger Menschen hervorbrachte, die nun Strickland selbst ähneln.[17] In *She* sind der Engländer Horace Holly und sein junger Adoptivsohn Leo ebenso überzeugt, sie seien „the first white men“ überhaupt, die diesen wilden afrikanischen Fluss befahren. Doch auch sie treffen unheimlich vertraute Einheimische an: von ziemlich heller

11 H. Rider Haggard, *She*, Oxford: Oxford University Press 1991, S. 245, 251, 252, 263.
12 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 457.
13 Freud, Brief an Fließ, 01.02.1900, S. 437.
14 Freud, Brief an Fließ, 06.08.1899, S. 400; *GW*, Bd. 2/3, S. 530, 515.
15 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 530; Brief an Fließ, 12.06.1900, S. 458.
16 Freud, *GW*, Bd. 14, S. 241.
17 H. Rider Haggard, *Heart of the World*, North Hollywood: Newcastle 1976, S. 157.

Hautfarbe, mit nordischen („aquiline") Zügen, schneeweißen Bärten und Haar, das weich und „not frizzed up", „not crisped like a negro's" war. Dieses Vermischen von vertrauten europäischen Antlitzen mit den „evil" Eigenschaften, die Holly und Leo mit den Wilden assoziieren, erfüllt sie mit Angst. Holly fällt die Beschreibung dieser Mischung aus Fremdem und Vertrautem schwer und verwendet denselben Begriff wie Freud zwei Jahrzehnte später: Es ist „fast unheimlich" („almost uncanny").[18]

In beiden Romanen Haggards steht eine Herrscherin im Zentrum, die, wie ihre Untertanen auch, unpassend weiß ist, was somit die akademische Auffassung, Haggards Romane enthielten stets schwarze Frauen, die am Ende sterben müssten,[19] Lügen straft. Die Aztekenprinzessin Maya in *Heart of the World* ist deshalb bemerkenswert, weil sie *nicht* dunkelhäutig ist: „She was an Indian, but such an Indian as I had never seen before, for in colour she was almost white [...] Her face was oval and small-featured, and in it shone a pair of wonderful dark-blue eyes." Mayas Augen scheinen so merkwürdig europäisch, dass Strickland sich später fragt, ob sie, wie Olimpias Augen in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, vielleicht sogar künstlich sind: Sie scheinen nicht „human" zu sein.[20] Als Holly und Leo die afrikanische Königin Ayesha in *She* entdecken, sind sie ebenso überrascht, dass Ayesha nicht die „naked savage queen" ist, die sie erwartet hatten. Ayesha ist nämlich eine europäisch anmutende Dame mit „a beautiful white hand (white as snow)", „the pinkest nails" und „pink flesh". Bilder dieser weißen „savages", die sowohl in *Heart of the World* als auch in *She* veröffentlicht wurden, verdeutlichen das Konzept der unheimlichen Frau, die den gespenstischen Raum zwischen zivilisierter Schönheit und barbarischem Übel einnimmt (Abb. 6.4 u. 6.5). Da Ayesha so zwischen die Sparten fällt, hat Holly Schwierigkeiten, ihre Wirkung auf ihn zu beschreiben und hält lediglich fest, dass er etwas „Unheimliches" („something that was not canny") an ihr wahrnimmt.[21]

Ayeshas unheimlicher Zwischenzustand betrifft auch ihr Geschlecht, das nicht, wie viele meinen, ur-weiblich und mütterlich,[22] sondern hermaphroditisch ist. Als Ayesha sich vor Holly entschleiert, warnt sie ihn, dass ihre Taille merkwürdig vorsteht: „Perchance thou thinkest [my waist] too large, but of a truth it is not so; it is this golden snake that is too large, and doth not bind as it should." Nun bittet Ayesha ihn, ihre hervorstehende Schoß-„snake"

18 Haggard, *She*, S. 65, 75, 78.
19 Siehe Young, „Freud's Secret", S. 227.
20 Haggard, *Heart of the World*, S. 125, 294.
21 Haggard, *She*, S. 131 f.
22 Siehe Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, S. 402 u. Gilbert/Gubar, *Sexchanges*, S. 18.



Abb. 6.4 Ayesha (aus *She*). Illustration von E. K. Johnson, 1887



Abb. 6.5 Maya (aus *Heart of the World*). Illustration von Amy Sawyer, 1896

zu berühren: „give me thy hands – so – now press them round me, there, with but a little force, thy fingers touch, oh Holly." Ayeshas Lust löst zunächst Verlegenheit in Holly aus: „I am but a man, and she was more than a woman. Heaven knows what she was – I do not!" Doch Hollys Schock über Ayeshas verwirrendes Geschlecht wird schnell zu einer Lust, wie er sie noch nie zuvor erfahren hat. Als er Ayeshas „snake" noch einmal berührt, wird in ihm eine Begierde wach, die er, wie er betont, niemals zuvor für eine bloße „woman" empfunden hat.[23]

So wenig diese phallische Ayesha der femininen und fremdartigen Vorstellung Hollys entspricht, so sehr fehlen überraschenderweise auch die Frauen in Haggards Landschaft. Wo man auch hinsieht, findet man Männer – besonders Europäer. Neben dem Städte und Geschlechter gründenden weißen Mann aus *Heart of the World* gibt es Strickland selbst, den neuen Gott der Stadt und einen „English gentleman", Mr. Jones, der den ganzen Weg von England zurücklegt, nur um zufällig auf die Geschichten von Strickland und dem

23 Haggard, *She*, S. 172.

weißen Gott zu treffen.[24] Freud spielt auf das bemerkenswerteste Beispiel dieser männlichen, europäisierten Welt an, als er seinen Traum analysiert. In *She*, schreibt er, wird „die Identität einer Person durch eine Generationsreihe von zweitausend Jahren festgehalten."[25] Freud bezieht sich hier auf die erinnerungswürdigste Szene des Romans, als Holly und Leo der Königin Ayesha in eine mysteriöse Grabstätte, die ein altes Geheimnis birgt, folgen. Hier erwarten sie, etwas besonders Exotisches vorzufinden und stoßen stattdessen auf das archetypisch Unheimliche: eine mumifizierte Version von Leo selbst, die lebendig wirkt, jedoch anscheinend seit Jahrtausenden tot ist. Die beiden Leos – der lebendige und der tote – gleichen einander wie ein Ei dem anderen, bis hin zu ihrem jugendlichen Teint und welligen blonden Haar. Holly ist schockiert:

> I stared from Leo, standing *there* alive, to Leo lying *there* dead, and could see no difference [...] Feature for feature they were the same, even down to the crop of little golden curls.

Holly fährt fort: „I never saw twins so exactly similar as that dead and living pair."[26] Nachdem er ins Herz der Finsternis gereist war, nur um das Spiegelbild seines Adoptivsohnes vorzufinden – der im Übrigen Freuds Geburtstag im Mai 1856 teilt[27] – ist Holly sprachlos. Abermals figuriert er das, was Freud zur Theorie des Unheimlichen ausarbeiten wird, wenn er von einem ausgesprochenen „unheimlichen" Anblick spricht: „the sight was an uncanny one."[28]

Holly beschreibt seine afrikanische Welt mindestens fünf Mal als unheimlich – „uncanny"[29] – was Freud mit Sicherheit auffiel und wahrscheinlich zu der Frage führte, die er unmittelbar nach der Analyse seines Haggard-Traumes stellt. Zum ersten Mal stellt Freud hier eine Frage, die ihn bald fesseln wird: Was bedeutet es, wenn jemand mitten im Traum sagt: „Ich habe schon davon geträumt"?[30] Von diesem Problem des Déjà-vu-Traumes war Freud so besessen, dass er einmal sogar einen Wunscherfüllungstraum über seine Auflösung hatte.[31] Da der Traum aber keine wirkliche Lösung lieferte, arbeitete Freud jahrelang an diesem Problem, bis ihm ein wichtiges Detail auffiel: Seine

24 Haggard, *Heart of the World*, S. 1.
25 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 458.
26 Haggard, *She*, S. 211.
27 In den ersten Ausgaben von *She* erfahren wir, daß Leos Mutter stirbt während sie ihn im „May, 1856" gebiert (Haggard, *She*, S. 278n33).
28 Haggard, *She*, S. 211.
29 Haggard, *She*, S. 24, 75, 89, 132, 211.
30 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 482.
31 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 449.

Patienten träumten nicht zweimal denselben *Traum*, sondern zweimal vom selben *Ort*. Wie Freud ein Jahrzehnt später in der zweiten Auflage der *Traumdeutung* schrieb, sahen diese Träumer immer wieder „Landschaften oder Örtlichkeiten", die, wie Haggards Afrika und Mexiko, unheimlich vertraut waren. Seine Patienten empfanden: „Da war ich schon einmal."[32] Nun kann Freud seine Frage weiterentwickeln. Er fragt nicht mehr, warum Träumer während des Träumens sagen, sie hätten diesen Traum schon einmal geträumt, sondern warum sie sagen, sie seien an diesem *Ort* bereits gewesen.

Freuds Antwort ist wohlbekannt. Tatsächlich träumen seine Patienten von dem Ort, an dem jeder einzelne von uns zuerst und zu Beginn war: vom „Genitalen der Mutter."[33] Diese Interpretation scheint zunächst angemessen, nicht nur für die Träume von Freuds Patienten, sondern auch für seine eigenen. Wie seine Patienten und Haggards Figuren, reiste Freud in seinem Haggard-Traum in ein vermeintlich jungfräuliches Gebiet – „ins Unentdeckte, kaum je Betretene" – das sich jedoch als frappierend vertraut entpuppte. Nachdem er an merkwürdigen Indianern und Zigeunern vorbeizieht, landet er in einem europäisch anmutenden „alpinen" Holzhaus, das an die Hütten erinnert, die Freud als Urlauber während seiner Bergwanderungen besuchte. Mit diesem erkennbaren Gebäude, das in Freuds ansonsten exotischer Traumlandschaft auftaucht, wird die Struktur des unheimlich Vertrauten aus Haggards Romanen wiederholt und darüber hinaus anscheinend Freuds Rätsel über Déjà-vu-Träume gelöst. Denn was könnte vertrauter als das Genitale der Mutter sein: der einzige Ort, an dem jeder von uns sicherlich schon einmal war? Wenn man eine Freud'sche Lesart auf Freuds Traum anwendet, dann ist das Holzhaus des Traumes kein Sarg, sondern der Körper seiner Mutter. Es ist die unerwartete Rückkehr von Freuds Begierde nach diesem Körper, die ihn mit „Gedankenschreck" erwachen lässt.

Doch ein näherer Blick auf Freuds Haggard-Traum zeigt, dass sein Schreck höchstwahrscheinlich aus der unerwarteten Rückkehr eines Körpers resultiert, der ausdrücklich *nicht* mütterlich und feminin ist. Als Freud die zahlreichen Elemente seines Traumes katalogisiert, die aus Haggards Romanen stammen, weist er darauf hin, dass sowohl er als auch Haggards Helden einen Führer für ihre Reisen benötigen und in beiden Fällen „eine Frau die Führerin" ist. Doch zuvor, als Freud den Traum transkribierte, hatte er festgehalten, ein *Mann* habe ihn geführt: „ein alpin[er] Führer."[34] Wieso fällt Freud dieser Widerspruch nicht auf? In ähnlicher Manier behauptet Freud, sowohl Haggards

32 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 404.

33 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 404; siehe auch „Das Unheimliche" (*GW*, Bd. 12, S. 259).

34 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 457, 455.

Romane als auch sein Traum wiesen die Macht des „ewig Weiblichen“ auf, da in beiden Fällen der Reisende am Ende zu einer archetypischen Frau finde.[35] Doch so wenig Haggards Ur-Frau wirklich eine Frau zu sein scheint, so sehr führt Freuds *männlicher* Führer ihn an der einzigen weiblichen Person (einem „Mädchen“) des Traumes vorbei, hin zu dem Holzhaus in der Schlussszene, das auffällig ‚frauenleer‘ ist: Freud sieht „zwei erwachsene Männer auf Holzbänken liegen.“ Es stellt sich heraus, dass Freuds Traumdeutung, wonach ihn eine Führerin zum Ewig-Weiblichen führt, das genaue Gegenteil seines eigentlichen Traumes ist, in dem ein männlicher Führer ihn zu einer Hütte voller Männer führt. In diesem maskulinen Zentrum sieht man, was Freud sowohl aus seiner Interpretation des Traumes als auch aus seiner Kenntnis der Romane Haggards unterdrückt hat: Der erschütternde Ort, an den der männliche Träumer zurückkehrt – was ihn mit Gedankenschreck erwachen lässt – ist nicht das Ewig-Weibliche, sondern das Ewig-Männliche.

Erschreckend ist hier genau das, was Haggard und andere Abenteuerromanciers seiner Zeit unter der Oberfläche ihrer heldenhaften Handlungen lauern sahen. Eine seit kurzem globalisierte Welt, in der die letzten Leerstellen auf der Weltkarte gefüllt wurden, beraubte den „Konquistador“ seiner Fantasie, „jungfräuliche“ Landschaften zu durchdringen.[36] Darüber hinaus weckte diese neue, unheimliche Welt im Reisenden bisher unbekannte Begierden. Sowohl in der Realität als auch in den Traumlandschaften wich die reizvoll dunkle Frau dem weißen Mann, und der Reisende bzw. Träumende empfand diesen Mann als furchterregend und faszinierend zugleich. Wie Holly mit Ayeshas „Schlange“ und Strickland mit seinem Freund Ignatio reiste der intellektuelle Abenteurer Freud mit seinem Freund und Vertrauten Fließ zum dunklen Kontinent des Unbewussten, um dort auf nur noch mehr Phalli und damit seine eigene unheimliche Begierde zu stoßen.

Was diesen Punkt noch bekräftigt, ist die Tatsache, dass Freud darauf besteht, das Holzhaus aus seinem Traum sei auf das Holzhaus in *Heart of the World* zurückzuführen, obwohl es dort gar keines gibt – es handelt sich dort lediglich um ein hölzernes Bauwerk: einen alten, europäisch anmutenden Minenschacht aus Holz, in dem eine Schlüsselszene stattfindet. So wie Freud spürte, dass es sich bei dem Holzhaus aus seinem Traum tatsächlich um ein „Grab“ handelte, wird dieser baufällige hölzerne Minenschacht beinahe zu

35 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 456.

36 Freud benutzt das Wort „Konquistador“ zum ersten Mal ein Jahr vor seinem Haggard-Traum, diesmal ironisch, in Bezug auf einen selbstverliebten Katakomben-Führer, der behauptet, man solle in Höhlen „wie bei einer Jungfrau“ eindringen: „je weiter man kommt, desto schöner ist es“ (Freud, Brief an Fließ, 14.04.1898, S. 338).

Stricklands und Ignatios Grab. Beim Einsturz des Bergwerks werden sie begraben und entkommen erst in letzter Sekunde; Strickland kann Ignatio gerade noch heraustragen, als das Dach einfällt. Wie auch der träumende Freud wird Ignatio auf einer Sänfte getragen und wird hysterisch, was Freuds Behauptung bestätigt, die Angst, bei lebendigem Leibe begraben zu werden, sei „die Krone der Unheimlichkeit."[37] Doch Ignatios Geschichte untergräbt auch einen zentralen Aspekt von Freuds Theorie, nämlich dass diese unheimliche Angst von unserer „lüstern[en]" Fantasie über die Rückkehr zum Genitalen der Mutter herrührt.[38] Obwohl Ignatios Angst, lebendig begraben zu werden, tatsächlich mit einer verbotenen Begierde koinzidiert, hat diese nichts mit seiner Mutter zu tun. Ignatio gesteht, für Strickland eine Liebe zu empfinden, die die Liebe für eine Frau überschreitet („with a love passing the love for a woman"); er beäugt Stricklands „milchweiße" Haut und wünscht sich, ihm näher zu kommen: „to become friendly" mit ihm.[39] Für Ignatio überschneidet sich die Angst, bei lebendigem Leib begraben zu werden, mit diesem *heimlichen* Verlangen, mit Stricklands Körper allein zu sein. Diese hölzerne Mine, die den schönen Europäer birgt, entspricht also dem Holzhaus aus Freuds Traumlandschaft, in dem „zwei erwachsene Männer" nebeneinander liegen. Da Freud die allzu vertraute Intimität zwischen Strickland und Ignatio unterdrücken muss, die jene zwischen Freud und seinem widerspiegelt,[40] verschiebt er die hölzerne Mine auf ein Holzhaus, in dem sich, wie Freud betont, ein „Mädchen" befindet.

Da Freud diese unheimliche Nähe zwischen Haggards Helden aus seiner Interpretation verdrängt, könnte man argumentieren, sie sei für seine Traumtheorie unbedeutend. Doch die Tatsache, dass Freud im folgenden Teil der *Traumdeutung* auf seinen Haggard-Traum zurückkommt, suggeriert, dass Freud zu einer teilweisen Erkenntnis des von ihm Verdrängten gelangte. Freud erinnert sich, in der ursprünglichen Transkription seines Traumes notiert zu haben, dass er während des Träumens kein „Grauen" empfunden hatte. Freud fragt, was es mit diesem fehlenden Grauen auf sich hat. Er meint, sein träumendes Selbst habe etwas Beängstigendes unterdrückt: das Grauen seines eigenen Haares, das zur grausamen Realisierung seines Alterns führte.[41] Mit dieser Einsicht kehrt Freud zu seiner Interpretation der Bedeutung der Kinder

37 Freud, *GW*, Bd. 12, S. 257; siehe Haggard, *Heart of the World*, S. 61.

38 Freud, *GW*, Bd. 12, Bd. 257.

39 Haggard, *Heart of the World*, S. 6, 34 f. („white like milk").

40 Freud gibt zu, dass in seiner Freundschaft mit Fließ „ein Stück homosexueller Besetzung" eingezogen ist (Brief an S. Ferenczi, 06.10.1910). Siehe Mark Micale, *Hysterical Men*, Cambridge: Harvard University Press 2008, S. 265–288.

41 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 481.

am Ende seines Traumes zurück. Noch immer lassen sie ihn an den „sonderbaren Roman" *She* denken, in dem „die Identität einer Person durch eine Generationsreihe von zweitausend Jahren festgehalten wird", doch diesmal nicht in einem glücklichen Sinne, wo die Kinder erreichen, was dem Vater versagt geblieben ist. Stattdessen heben sie Freuds unvermeidbaren Tod hervor und durch die Assoziation mit den Déjà-vu-Träumen auch die Vorstellung, dass es vielleicht grausam wäre, wenn er seine Identität nach dem Tod behalten würde. Die Kinder, Freuds Schüler, werden versuchen, das, „was dem Vater versagt geblieben", zu erreichen, indem sie weiter in bisher unbetretene intellektuelle Bereiche vordringen. Doch wie Freuds Traumverweis auf *She* impliziert, werden diese Schüler nichts Neues vorfinden. Stattdessen werden sie, wie Holly, das unheimliche Ebenbild eines Menschen finden, der ihnen nahesteht – in diesem Fall Freud selbst, dessen Identität jahrhundertelang bewahrt worden sein wird. Hier ersetzt Freuds Körper jenen Leos, der Freuds Geburtsjahr und -monat teilt, was Freud nicht entgangen sein wird. Freuds Körper sowie sein Korpus – sein Lebenswerk – werden das unheimlich Vertraute sein, das seine Schüler immer und immer wieder entdecken.

In diesem Sinne erfüllt Freuds Haggard-Traum seinen Wunsch nach Entdeckung, doch nicht so, wie es ihm vorschwebte. Er entdeckt das Unbekannte, „kaum je Betretene", doch diese Unbekanntheit wohnt eben der Wiederholung dessen, was bereits entdeckt wurde, inne. Dank dieser Einsicht kann Freud nun beginnen, die Bedeutung des Déjà-vu-Traumes aufzudecken, und zwar über die Vorstellung hinausgehend, dass man zum Körper der Mutter zurückkehrt. Zeitgleich mit der Entwicklung dieser Theorie realisierte Freud nämlich, inwiefern Träume, wie seine Haggard-Variante, auf eine andere, jedoch nach wie vor „lüsterne" Begierde verwiesen. Als er 1907 den Rattenmann untersuchte, dessen Angst vor „Arschficken" ihn in Kindheitserinnerungen an „homosexuelle Spiele" zurückversetzte,[42] entdeckte Freud ganz am Ende der Krankengeschichte, dass der Rattenmann zu einer noch früheren Fantasie zurückkehrte, die von den meisten Kindern geteilt wird, nämlich dass Babies „aus dem After herauskommen" und dass Väter ebenfalls gebären können.[43] Während der Behandlung hat der Rattenmann „ein unheimliches Gefühl" bemerkt, und Freud verbindet dieses jetzt mit dessen analen Fantasien, mit allem, was „per anum" geschieht.[44] Also eröffnet Freud die Möglichkeit, dass dieses

42 Freud, *GW*, Bd. 7, S. 434; und die Originalnotizen zur Fallstudie (*GW*, Bd. 19, S. 564 f.). Die Behandlung begann 1907 und dauerte etwa drei Monate. Freud veröffentlichte die Fallstudie 1909, im selben Jahr, in dem die zweite Auflage der *Traumdeutung* erschien.

43 Freud, *GW*, Bd. 7, S. 438.

44 Freud, *GW*, Bd. 7, S. 387, 434, 434n1.

Gefühl auf den Wunsch zurückführt, zu jener „Örtlichkeit" zurückzukehren, die der Vagina vorausgeht: zum After des Vaters als Örtlichkeit, „in der jeder einmal und zuerst geweilt hat" – in der Fantasie und bevor man überhaupt von der Gebärmutter weiß.[45]

Diese Einsicht schließlich brachte Freud dazu, in *Das Unheimliche* und *Jenseits des Lustprinzips* zu betonen, dass Alpträume wie sein Haggard-Traum oftmals von vergleichbaren Rückbesinnungen auf einen männlichen Körper herrühren. Im Besonderen bezieht sich Freud auf Alpträume, in denen „Verdopplung oder Vervielfältigung" das phallische Symbol zu prägen scheinen und folgert, dass *diese* Kastration symbolisieren.[46] Wie Jacques Lacan ausführt, ist es nicht nur der Mangel an Penissen – also weibliche Genitalien – der unheimliche Kastrationsängste verursacht, sondern auch der „mangelnde Mangel", der *horror plenitudinis*: „le manque vient à manquer."[47] Das erklärt Ignatios Kastrationsangst, als er sich mit dem kräftigen, gut aussehenden Strickland im Bergwerk befindet (ein riesiger Fels wird ihn zwischen den Schenkeln – „between my thighs" – treffen),[48] und zeigt auf, inwiefern Haggard und andere Abenteuerschriftsteller diese entsetzliche Vervielfältigung in der exotischen Welt tatsächlich kurz vor Freud entdeckten. Deren Erkenntnis fand ihren Weg zu Freuds Alptraum, in dem er an einem „Mädchen" vorbei zu einer unheimlichen Hütte voller Männer und deren Kindern reist. Dieses Bild kehrt Freuds Angst um sein seziertes Bein in ihr unheimliches Gegenteil um. Jetzt sieht er „Beine" überall. Diese Vision von gebärenden phallischen Doppelgängern, die an Orten auftauchen, wo sie es eigentlich nicht sollten, verursachte solch einen „Gedankenschreck" in ihm, dass sie ihn für den Großteil seines Lebens begleiteten sollte.

Betrachtet man Freuds Obsession hinsichtlich dieses Schreckens durch Haggards Romane, ergibt sich eine größere theoretische Frage: Ist es an der Zeit, die Hierarchie zwischen Psychoanalyse und Abenteuerliteratur einmal umzukehren, also Psychoanalyse auch durch Abenteuerliteratur zu lesen – und nicht *nur* umgekehrt? Diese Frage beginnt mit Freuds Frage: Wieso haben seine Patienten immer wieder *geographische* Träume über Wiederholung? Und darüber hinausgehend: Weshalb scheinen diese Déjà-vu-Träume direkt aus Büchern wie *She* und *Heart of the World* zu stammen? Fiel Freud auf, dass seine Patienten, wie Freud selbst und etwa auch Ernst Jüngers Held aus *Afrikanische*

45 Freud, *GW*, Bd. 2/3, S. 404; *GW*, Bd. 12, S. 259.

46 Freud, *GW*, Bd. 12, S. 247.

47 Jacques Lacan, *Le séminaire* [livre X: *L'angoisse*], hg. v. J.-A. Miller, Paris: Éd. du Seuil 2004, S. 53.

48 Haggard, *Heart of the World*, S. 60.

Spiele, zu viele „schlechte Bücher" über „Abenteurer" lasen?[49] Und dass diese Bücher ihre Träume durchdrangen? Und das nicht mit dem Versprechen von Leerstellen und unbetretenen Gebieten, sondern, wie in Haggards Romanen, mit der Rücknahme dieses Versprechens? Entspringt die unbewusste Angst vor der Heimkehr vielleicht auch Abenteuererzählungen und findet so ihren Weg in die Psychoanalyse, und nicht nur deckt umgekehrt die Psychoanalyse diese Angst in Abenteuerliteratur auf?

Rührt darüber hinaus Freuds spätere Behauptung, die sich vermehrenden männlichen Genitalien seien unheimlich, auch teilweise von diesen Romanen her? Nämlich von deren Darstellungen einer außereuropäischen Welt, die zum ersten Mal keinen Raum für Selbstverwirklichung und Einzigartigkeit bot, sondern nur für die Entdeckung der eigenen Ersetzbarkeit und der Tatsache, *nicht* der erste Weiße überhaupt – „the first white man" – zu sein? In diesem Sinne entpuppt sich die Abenteuerliteratur – wie schon längst die Literatur der Romantik und die Detektivliteratur[50] – als theoretisches Genre, als Beitrag zur psychoanalytischen Theorie *avant la lettre* und somit als Werkzeug zur (psychoanalytischen) Deutung von Freuds eigenen Texten. Freud wird von Haggard und anderen populären Schriftstellern gelernt haben, dass der dunkle Kontinent längst nicht mehr so feminin und exotisch war, wie er sein sollte. Der weiße Phallus, der Phallus des unheimlichen gebärenden Vaters, den der Rattenmann fürchtete, war allgegenwärtig und erinnerte Freud und andere Leser bzw. Reisende an ihre Angst davor und Begierde danach, was sie dann mit „Gedankenschreck" erwachen ließ.

49 Ernst Jünger, *Afrikanische Spiele*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 9.

50 Siehe Neil Hertz, „Freud and the Sandman", in: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism*, hg. v. Josué Harari, Ithaca: Cornell University Press 1979, S. 296–321; Carlo Ginzburg, „Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", in: *History Workshop* 9 (1980), S. 5–36; u. John Muller u. William Richardson (Hgg.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1988.

MARTIN VON KOPPENFELS

Combray – Irkutsk
Über Abenteuerroman und Avantgarde

Chacun porte ses yeux comme un danger.
Robert Antelme

Leidenfrost-Effekte

Die Lese-Passage aus dem „Combray-Kapitel" von Marcel Prousts *Recherche* ist eine Leserfalle. Eingebettet in den ersten Erinnerungsstrom, der aus dem Geschmack der Madeleine hervorgeht und der die Auferstehung des Kindheitsortes Combray aus der Kraft der unwillkürlichen Erinnerung bewirkt, lockt diese Passage mit dem großen Versprechen, fühlbar zu machen, was es heißt, zu lesen – zu lesen wie ein Kind, wohlgemerkt. Was hier versprochen wird, ist nichts weniger als eine Passage in die Kindheit des Lesens. Kein Wunder, dass diese „Tage des Lesens", wie der Autor eine Vorstufe des Textes nannte,[1] Generationen von Literaturwissenschaftlern magisch angezogen haben. Wer sich dieser berühmten Passage zuwendet, geht also auf ausgetretenen Spuren, liest unzähligen anderen Lesern hinterher.[2] Dafür sollte man einen guten Grund haben – wie beispielsweise den Wunsch, eine Voraussetzung in Frage zu stellen, von der die meisten Lektüren der Stelle stillschweigend ausgehen. Diese Prämisse lautet, dass wir nicht wissen können, was Marcel in der kühlen Kammer von Combray und in der Gartenlaube unter der Kastanie eigentlich liest. Schließlich macht der Text dazu schlicht keine Angaben – außer, dass es sich um „Abenteuer" handelt.[3]

1 Marcel Proust, „Journées de lecture", in: ders., *Pastiches et mélanges*, Paris: Nouvelle Revue Française 1919, S. 225–272.

2 Adam Watt spricht von der „Urszene des Lesens": Watt, *Reading in Proust's „A la recherche"*, Oxford: Oxford University Press 2009, S. 44.

3 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 4 Bände, hg. v. Jean-Yves Tadié u.a., Paris: Gallimard 1987–89, Bd. 1, S. 82 (im Folgenden zitiert mit bloßer Band- und Seitenangabe in Klammern). Im Manuskript findet sich eine nicht übernommene Passage, in der noch folgende Titel genannt werden: „les impressions de voyage de Dumas", „les romans de Balzac", *„le Rouge et le Noir"* (1, 1142). Zwei Skizzen, auf die der Herausgeber verweist, Esquisse XXXI und XXXII (1, 752–755), geben hingegen keine Titel an.

© MARTIN VON KOPPENFELS, 2020 | DOI:10.30965/9783846765166_007

Aus dieser Fehlanzeige folgt aber, dass wir es an dieser Stelle, kantisch gesprochen, mit der reinen Form lesender Anschauung zu tun haben, dass Proust seinen Lesern so etwas wie eine Darstellung der Lektüre an sich, vor aller Beziehung zu einem bestimmten Text, vor Augen führt, dass er uns, in den Worten Paul de Mans, „Lesen zu lesen" geben will.[4] Die Objektlosigkeit dieser Leseszene – das Fehlen eines konkreten Textes – trägt nicht wenig zu dem Eindruck bei, dass hier der Triumph eines Bewusstseins in Szene gesetzt wird, das sich im Akt der Lektüre selbst gegenüber der Außenwelt immunisiert. Die Objektlosigkeit bildet somit einen nicht zu unterschätzenden Faktor der Faszination, die von der Stelle ausgeht.[5]

Gegen diese gängige Deutung möchte ich geltend machen, dass der Autor sehr wohl einen Hinweis auf zumindest eines der Bücher liefert, die Marcel an diesen friedlichen Combrayer Sommernachmittagen verschlingt, welche sich in seiner Erinnerung schier endlos aneinanderreihen. Diesem Hinweis möchte ich nachgehen und in einem zweiten Schritt einige der Implikationen ausloten, die sich aus ihm für die Theorie des Lesens ergeben. Dabei ist nicht unerheblich, dass der Erzähler hier das Wörtchen „aventures" fallen lässt. Denn das Auftauchen des Abenteuers in einer Fuge des großen Zeitromans erlaubt uns eine Reflexion über den Zeitcharakter des Abenteuers, aber auch über das gebrochene Verhältnis der modernen Literatur zum abenteuerlichen Erzählen. Dieses wird – sehr kurz gesagt – seit Ende des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Poetik des seriösen Romans aussortiert[6] und zunehmend in die sich neu ausdifferenzierenden Felder des populären Erzählens sowie der Kinder- und Jugendliteratur abgedrängt. Zugleich bleibt das Abenteuer als eine Art elementarer Nukleus des Erzählens ein notwendiger Bezugspunkt für den Roman als reflexive Gattung, wie die unzähligen Lektüre-Abenteuer belegen, die seit dem *Don Quijote* in neuzeitlichen Romanen Quartier bezogen haben. Das Lesen von Abenteuern ist seither immer auch das Abenteuer des Lesens gewesen.

4 „[I]t is forever impossible to read Reading." Paul de Man, „Reading (Proust)", in: ders., *Allegories of Reading*, New Haven u. London: Yale University Press 1979, S. 57–78, hier S. 77.

5 Weder der Kommentar der Pléiade-Ausgabe (Jean-Yves Tadié) noch der der Suhrkamp-Ausgabe (Luzius Keller) fragen nach konkreten Texten. Robert D. Frye betont, dass der gelesene Text unbekannt sei: Frye, „Reading as Metaphor in Proust", in: *Symposium* 42.2 (1988), S. 101–117, hier: S. 111; ebenso Adam Watt, *Reading in Proust's „A la recherche"*, S. 33. Paul de Man stellt die Frage gar nicht, ebenso wenig Robert Stockhammer (vgl. ders., *Leseerzählungen. Alternativen zum hermeneutischen Verfahren*, Stuttgart: J. B. Metzler 1991, S. 253).

6 Exemplarisch dafür: der Artikel „Abentheuerlich" in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Teil I, Leipzig: Weidemann 1778, S. 3.

Prousts Lese-Passage ist eingefaltet in eine Sequenz von schützenden Innenräumen: Zimmer, in denen man aufwacht, in denen man träumt, in denen man masturbiert, in denen man liest (1, 12). Im vorliegenden Fall handelt es sich einerseits um Marcels Kammer in Combray, andererseits um die Gartenlaube im Schatten der Kastanie (1, 83), in die er sich mit seinem Buch flüchtet, als seine Großmutter ihn ins Freie treibt. Es geht darum, die blendende, verletzende Helligkeit der Sommersonne auszuschließen, die mit funkensprühenden Hammerschlägen assoziiert wird (1, 82). Aus der Beschreibung der schattigen Kammer, noch bevor von Lektüre auch nur die Rede ist, wird die Überlegenheit der Imagination über die visuelle Wahrnehmung hergeleitet: Der Sommer wird auch ohne den Sehsinn, ja gerade ohne ihn gegenwärtig – in Vorstellungen und Geräuschen. Die Imagination macht das „volle Schauspiel des Sommers“[7] vom Sehen unabhängig, so wie die Lektüre den Eindruck rasender Aktivität von der Bewegung. In die Reihe dieser schützenden, infantilen Innenräume fügt sich dann – kraft Analogie – die folgende Beschreibung des lesenden Bewusstseins:

> Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au-dehors? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'une mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. (1, 83)[8]

Der Vorstellungscharakter aller Wahrnehmung wird zum Schutzraum, zur „crèche“, das „Ich denke“ zum Saum, („liséré“), der zugleich trennt und schützt. Das von Proust hier vergleichend herangezogene physikalische Phänomen[9] –

---

7 Marcel Proust, *Unterwegs zu Swann*, in: ders., *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit,* 7 Bände, übers. v. Eva Rechel-Mertens, revidiert u. hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, Bd. 1, S. 123.

8 „Und war nicht die Welt meiner Gedanken selbst eine Art Krippe, ein Raum, in dessen Tiefe ich sogar auch dann geborgen blieb, wenn ich einen Blick auf die Dinge warf, die sich draußen zutrugen? Sobald ich einen Gegenstand außerhalb meiner wahrnahm, stellte sich das Bewußtsein, daß ich ihn sah, trennend zwischen mich und ihn, umgab ihn mit einer geistigen Schicht, die mich hinderte, jemals unmittelbar seine Substanz zu berühren; vielmehr verflüchtigte diese sich gleichsam, bevor ich in direkten Kontakt mit ihm treten konnte, so wie ein glühender Körper, den man an etwas Feuchtes hält, niemals die Feuchtigkeit selbst berührt, weil dazwischen immer eine Dunstzone liegt.“ Proust, *Unterwegs zu Swann*, S. 124.

9 Zum Diskurs der Thermodynamik bei Proust allgemein vgl. Joseph Vogl, „Prousts literarische Physik“, in: *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, hg. v. Friedrich Balke u. Volker Roloff, München: Wilhelm Fink 2003, S. 199–210. Vogl erwähnt das Leidenfrost-Phänomen nicht.

ein glühender Körper, der ein feuchtes Objekt nicht berühren kann, weil eine Dampfschicht dazwischen liegt – ist der sogenannte Leidenfrost-Effekt, der dafür verantwortlich ist, dass ein Wassertropfen, der auf eine heiße Fläche fällt, für eine Weile scheinbar schwerelos darüber hintanzt, weil er auf einem Luftkissen aus Dampf liegt.[10] Die Physik des Wassers – Springbrunnen, Flüsse, Wolken – bildet auch sonst ein metaphorisches Reservoir der *Recherche*. Hier geht es um Verdampfung, die schon der nächste Satz wieder in regenbogenartige Kondensation überführt, wenn nämlich die wechselnden Bewusstseinszustände beim Lesen als schillernder Filter oder Schleier („écran diapré") bezeichnet werden, der sich vor das Gelesene schiebt.

Ein Leidenfrost-Phänomen bildet auch das zentrale Ereignis eines der bekanntesten französischen Abenteuerromane: *Michel Strogoff* von Jules Verne (1876). In Vernes Erzählung ist es die Verdampfung seiner eigenen Tränen, die dem Kurier des Zaren das Augenlicht rettet, als die feindlichen Tataren ihn mit einer glühenden Säbelklinge blenden wollen. Diese Rettung in höchster Not wird dem Leser freilich erst lange nach dem Ereignis, am Ende des *showdown* mitgeteilt:

> Michel Strogoff n'était pas, n'avait jamais été aveugle. Un phénomène purement humain, à la fois moral et physique, avait neutralisé l'action de la lame incandescente que l'exécuteur de Féofar avait fait passer devant ses yeux.
>
> On se rappelle qu'au moment du supplice, Marfa Strogoff était là, tendant les mains vers son fils. Michel Strogoff la regardait comme un fils peut regarder sa mère, quand c'est pour la dernière fois. Remontant à flots de son coeur à ses yeux, des larmes, que sa fierté essayait en vain de retenir, s'étaient amassées sous ses paupières et, en se volatilisant sur la cornée, lui avaient sauvé la vue. La couche de vapeur formée par ses larmes, s'interposant entre le sabre ardent et ses prunelles, avait suffi à annihiler l'action de la chaleur. C'est un effet identique à celui qui se produit, lorsqu'un ouvrier fondeur, après avoir trempé sa main dans l'eau, lui fait impunément traverser un jet de fonte en fusion.[11]

---

10 Vgl. David Quéré, „Leidenfrost Dynamics", in: *Annual Review of Fluid Mechanics* 45 (2013), S. 197–215, hier S. 198. Quéré zitiert beide hier kommentierten Literaturpassagen unmittelbar hintereinander, ohne sie in Beziehung zueinander zu setzen.

11 Jules Verne, *Michel Strogoff. Moscou – Irkoutsk*, Paris: Le Livre de Poche 2017, S. 429. Gisela Geisler übersetzt: „Michael Strogoff sah tatsächlich; er war nie blind gewesen. Eine schlichte menschliche Regung des tapferen Mannes hatte die Wirkung der glühenden Klinge aufgehoben, mit der ihn Feofar-Khans Scharfrichter blenden sollte. Im Augenblick der Urteilsvollstreckung, als Marfa Strogoff mit weit geöffneten Armen vor dem Sohn stand, waren trotz aller Selbstbeherrschung Tränen in Michael Strogoff aufgestiegen. Sie bildeten unter dem heißen Stahl eine Dampfschicht, die sich schützend über die Augäpfel gelegt und dem Kurier des Zaren die Sehkraft erhalten hatte." Jules Verne, *Der Kurier des Zaren*, übers. v. Gisela Geisler, Stuttgart: Reclam 2008, S. 280.

In dieser Passage durchdringen sich die Diskurse der Sentimentalität, der Physiologie, der Physik und der Didaktik zu jenem Stil phantasmatischer Sachlichkeit, der vielleicht Vernes eigentlichen Beitrag zur Geschichte des abenteuerlichen Erzählens darstellt. Die Träne, ein Standardmotiv der Empfindsamkeit, wird in einen neuen Aggregatszustand gebracht, der dem Zeitalter der Dampfmaschine besser entspricht. Dampf dient hier freilich nicht dazu, Kolben anzutreiben, sondern eine märchenhafte Rettung zu erzielen. Er dient nicht als Chiffre des Begehrens, wie Peter Brooks die Dampfmaschinen des realistischen Romans charakterisiert hat,[12] sondern als Chiffre der Unverletzlichkeit. Diese allerdings ist ein Effekt der Sohnesliebe, die hier in einem geradezu sophokleischen Sinne ‚ödipal' heißen muss. Sie ist es, die jene rettenden Tränen hervorbringt. Vernes Sentimentalität ist thermodynamisch. Seine ‚unerhörte Begebenheit' ist das unerhörte physikalische Phänomen. Nur in diesem Sinn kann man *Michel Strogoff* mit dem Begriff Science-Fiction in Verbindung bringen, dessen Anwendbarkeit auf Vernes ganzes Werk und speziell auf diesen Text Michel Serres energisch bestritten hat.[13]

Doch auf die Romanpoetik Jules Vernes wird später einzugehen sein. Für den Augenblick geht es nur um die Koinzidenz der Texte, die bis in einzelne Worte hineinreicht und dennoch von Prousts Lesern übersehen worden zu sein scheint.[14] Diese Koinzidenz legt nahe, dass Marcel ein Jules Verne-Leser ist – so wie sein Autor und so viele andere französische Kinder des späten 19. Jahrhunderts. Das ist kein überraschender Befund in Bezug auf den Autor,[15] wohl aber in Bezug auf den Erzähler. Schließlich fällt der Name „Verne" im ganzen Textmassiv der *Recherche* nur ein einziges Mal – dort allerdings in Verbindung mit einer Lesebegierde, die etwas Anrüchiges hat. In *Sodome et Gomorrhe* wird der gierige Blick, mit dem der Oberkellner Aimé beobachtet, wie Marcel einem Chauffeur ein Trinkgeld gibt, so charakterisiert: „Pendant ces courts instants il avait l'air attentif et fiévreux d'un enfant qui lit un roman

12 Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York: Knopf 1984, S. 44.

13 Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris: Éditions de Minuit 1974, S. 13, S. 37.

14 Dies gilt selbst für Jean-Yves Tadié, der nicht nur ein namhafter Proust-Forscher, sondern auch Experte für Abenteuerliteratur und zudem Autor einer Monographie über Jules Verne ist. Doch obwohl er die Blendungsszene aus *Michel Strogoff* im Titel zitiert, geht er ihr in seinem Buch mit eigentümlicher Scheu aus dem Weg. Vgl. Jean-Yves Tadié, *Regarde de tous tes yeux, regarde!*, Paris: Gallimard 2005, S. 237, S. 261.

15 Unter seinen in der Korrespondenz erwähnten Jugendlektüren findet sich z.B. *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*. Vgl. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 770.

de Jules Verne …“ (3, 413).[16] Dieser zwiespältigen Würdigung zum Trotz dürfen wir davon ausgehen, dass an der mit Broschüren behängten Türe der Épicerie Borange in Combray, wo sich Marcel mit Lesestoff versorgt (1, 83), auch die Hefte von Pierre-Jules Hetzels *Magasin d'éducation et de récréation* prangen, in denen *Michel Strogoff* zunächst erschienen ist.

Wie stellt sich nun die oben zitierte Beschreibung des lesenden Bewusstseins in seiner „Krippe“ im Licht dieses unerwarteten Intertexts dar? Das ungenannte feuchte Objekt, das in Prousts Vergleich eine schützende Dampfschicht produziert, muss, mit Verne gelesen, das Auge sein. Und zwar das lesende Auge, die ungenannte physische Grundlage all der von Marcel angestellten Überlegungen zu jenem geistigen Leben, das aus Lektüre stammt. Dieses Auge wird hier unsichtbar in den Vergleich eingeschleust und in seiner Verletzlichkeit bedrohlich zur Geltung gebracht. Ja, im Nachhinein erscheint die kühle und empfindliche Transparenz des Lesezimmers hinter seinen nur einen Spaltbreit geöffneten Läden selbst wie ein vergrößertes Auge: „ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos“ (1, 82).[17] Dabei geschieht jedoch eine bemerkenswerte Verkehrung der Positionen: Was vom Bewusstsein wie von einer Verdampfungsatmosphäre umschlossen und daher unberührbar gemacht wird, ist nämlich nicht das Auge, sondern der von ihm gesehene Gegenstand. Das sehende Auge hingegen tritt an die Position des weißglühenden Körpers. Wenn wir die Verne'sche Blendungsszene in Prousts Vergleich hineinlesen, kehrt sich dessen Sinn schockierend ins Gegenteil um. Er dreht sich gleichsam um die Achse eines Wortes – des Adjektivs *incandescent*, das auch bei Verne mehrfach auftaucht: Bei Proust sind wir mit dem weißglühenden Objekt identifiziert, wir *sind* die aktive Macht, die verzehrende Hitze des Blicks, der vergeblich versucht, direkten Kontakt mit dem Ding an sich aufzunehmen, das sich ihm feucht, ungreifbar, sich selbst verschleiernd entzieht. Bei Verne sind wir mit dem unendlich verletzlichen, tränenblinden Auge identifiziert, dem sich die weißglühende Klinge mit schlechthin zerstörerischer Energie nähert.

Doch dieser Positionstausch ist reversibel: Die Kreuzung mit einem anderen Text schreibt Prousts Szenario des absolut sicheren, wenn auch solipsistisch einsamen Subjekts eine Gefahr ein. Das Auge als physisches Organ war in

16 „Während dieser kurzen Augenblicke hatte er die aufmerksame, fieberhafte Miene eines Kindes, das einen Roman von Jules Verne liest …“ Proust, *Sodom und Gomorrha*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 624.

17 „in meinem Zimmer, das zitternd seine durchsichtige, zerbrechliche Kühle gegen die Nachmittagssonne hinter den beinahe völlig geschlossenen Fensterläden beschützte“. Proust, *Unterwegs zu Swann*, S.122 f.

diesem Szenario nicht vorgesehen. Sein bloßes Vorhandensein am unsichtbaren somatischen Grund jedes Leseakts ist auch der Grund jener Gefahr. Der Glaskörper, der so transparent ist, dass er zur Metapher rein geistiger Akte wird, kann sich auch trüben. Lesen ist nicht unvermittelte Selbstanschauung, sondern organisch vermittelt. In dem Moment, in dem das Auge als Bedingung der Möglichkeit von Lektüre zu Bewusstsein kommt, bricht die zentrale Behauptung der Proust-Stelle in sich zusammen: die Behauptung eines in seinem Selbstbewusstsein wie in einer Kinderkrippe geborgenen Subjekts, das sich selbst am wahrgenommenen Objekt immer mit wahrnimmt. Nicht so das Auge: Wenn das lesende Auge sich selbst sieht, bricht die Wahrnehmung zusammen. Die Erinnerung an Vernes Blendungsszene fährt wie eine Klinge in Prousts sanfte Transparenzträume hinein. Warum hat sich der Autor der *Recherche* dem ausgesetzt? Man könnte vermuten, dass er Vernes kindliche Heldengeschichte auflösen und zugleich bewahren wollte, indem er an die Stelle des verletzlichen Auges und seiner unglaubwürdigen Rettung die unverletzliche Subjektivität setzte. Aber eben dadurch hat er auch deren empfindlichste Stelle offengehalten, nämlich die Stelle, wo sie auf einem empfindlichen Organ aufruht.

Zugleich hat er dadurch das heroische Abenteuer in ein Lese-Abenteuer aufgehoben (wir werden sehen, dass dies in gewissem Sinne auch Jules Verne schon tat). Wäre es nach der Großmutter gegangen, wäre Marcel nach draußen gerannt, um Abenteuer zu erleben. Er geht nach drinnen, allerdings mit dem gleichen Ziel. Das lesende Subjekt ist der Held, der durch alles hindurchgeht – aber eben auch nichts wirklich berührt. Proust kehrt das Unbewusste des Verne'schen Textes hervor: Wo Verne uns den durch die Steppe jagenden Körper des Helden zeigt, führt uns Proust den immobilisierten Körper des lesenden Jungen vor, der in einem intellektuellen Akt diesen rasenden Körper erst erschafft:

> […] mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir), supportait pareil au repos d'un main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité. (1, 82)[18]

Das Bild vom kühlen Strom oder Sturzbach korrespondiert von ferne mit dem Wasserkult, den Verne in *Michel Strogoff* betreibt: Die sibirischen Ströme Irtysch, Ob, Jenissei und Angara strukturieren den Roman, ihre Überquerungen

18 „[…] meine[r] Ruhe, die (dank den in meinen Büchern erzählten, mich im Inneren bewegenden Abenteuern) wie eine Hand, die man regungslos in fließendes Wasser hält, den Anprall und die Erregung eines Stroms von Aktivität aushielt." Proust, *Unterwegs zu Swann*, S.123 f.

skandieren als sich steigernde Prüfungen die initiatorische Reise des Helden von West nach Ost. Proust hebt diesen Wasserkult hier auf die metaphorische Ebene. Ja, sein Bild von der Hand im Wasserstrahl korrespondiert auf unheimliche Weise mit Jules Vernes irrer Phantasie vom Metallarbeiter, der seine nasse Hand unversehrt („impunément") durch einen Strahl flüssigen Eisens bewegt. Das wird besonders deutlich, wenn man die Etymologie von „torrent" (lat. „torrere": brennen) einbezieht, die Proust an dieser Stelle ausbeutet.[19] Im Assoziationsraum seines Bildes erscheint dann auch die brennende Strömung des Angaraflusses, die der Kurier im apokalyptischen Finale von Vernes Roman unverletzt durchschwimmt.

Für Paul de Man war die Metapher vom „torrent d'activité" ein Inbegriff der Ideologie des Proust'schen Textes, die es zu dekonstruieren galt. Sie stand ihm für das falsche Versprechen der Lektüre, die Illusion eines kränkelnden Jungen, der glaubt, die ganze reißende Fülle eines durchtobten Sommertages erleben zu können – und sogar noch viel mehr, nämlich mehr „dramatische Ereignisse", als in ein ganzes Leben passen (1, 83); all dies, wohlgemerkt, ohne die stille, schattige Kammer verlassen zu müssen. „The guilty pleasures of solitude", schreibt de Man, „are made legitimate because they allow for a possession of the world at least as virile and complete as that of the hero whose adventures he is reading."[20] De Mans Analyse der Lese-Passage bewegt sich im vagen Raum einer allgemeinen Hermeneutik des Verdachts.[21] Ergänzt man diese Passage durch die Analyse einer konkreten textuellen Beziehung, indem man einen ihrer abenteuerlichen Intertexte einbezieht, so zeigt sich, dass für dekonstruktivistischen Moralismus kein Anlass besteht, da Proust das Moment der Schuld an dieser Stelle weniger rhetorisch verschleiert, als vielmehr an den Leser weiterreicht. Diese Übertragung ist möglich, weil er im Zwiegespräch mit Jules Verne eine Auseinandersetzung mit *dem* Schuld-Mythos der westlichen Tradition führt.

Jules Vernes Augenaventüre

Während Proust ein hochkomplexes narratives Netz webt, beruhen Vernes populäre Erzählungen auf einer Kunst der einen Linie – der einen Linie, die sich in der Regel zum Kreis schließt. Es ist eine Kunst der einfachen

19 de Man, „Reading (Proust)", S. 66.
20 de Man, „Reading (Proust)", S. 64.
21 Dem Sinn, wenn auch nicht dem Wortlaut nach, geht dieses Schlagwort auf Paul Ricoeur zurück. Vgl. Paul Ricoeur, *Die Interpretation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 45–49.

Phantasie, der ausgetretenen Spur, der überdeterminierten Struktur. Das gilt in exemplarischer Weise für Michel Strogoff, den Kurier des Zaren, der einen Brief aus Moskau ins von einer Tatareninvasion *abgeschnittene* Irkutsk bringen muss, jedoch auf halbem Weg enttarnt wird, weil er unverhofft seiner Mutter begegnet; der daraufhin als Spion mit dem Verlust seines Augenlichts bestraft wird, sich aber dennoch nach Irkutsk durchschlägt, in die belagerte, brennende Stadt eindringt, Verräter enttarnt, Feinde besiegt, die Liebe findet. Sein Weg ist überscharf markiert, weil tausendfach vorgespurt. Er ruht auf elementaren Mustern auf: Ödipusmythe, Mythos vom Sonnenumlauf, Kreislauf von Nacht und Tag, mit einem gewaltigen Sonnwendfeuer als Wendemarke. Er erinnert an die Plot-Muster der Initiationsriten, die tausendfach beschrittenen Routen der Adoleszenz. Prousts *Recherche*, das sei an dieser Stelle eingefügt, arbeitet am Abbau solcher Strukturen. Ihrer inneren Logik nach muss sie es tun, weil jene Strukturen in die falsche Richtung weisen, nämlich von der Kindheit weg. Deshalb betreibt die *Recherche* den Untergang von Plot und Weg im unendlichen Gewebe der Assoziationen, Erinnerungen, Phantasien. Auch in Prousts Lese-Passage gibt es einen solaren Mythos,[22] doch er wird nicht erzählt, sondern metaphorisch evoziert.

Vernes Kunst hingegen produziert Texte für Strukturalisten. Michel Serres, der gelegentlich auch Strukturalist war, hat in einer seiner übermütigen Verne-Lektüren die vielfältige Determiniertheit der Handlung von *Michel Strogoff* auf drei Achsen angeordnet: ödipale Familienkonstellation, initiatorisches Märchen und solare Mythologie.[23] Der Kurier des Zaren wird in dieser Lektüre als Kurier des Vaters kenntlich, als Verschmelzung des Ödipus aus Sophokles' Drama mit dem Boten („Oedipe-messager"). Als Bote, der die Botschaft nicht kennt, wird er zur Metapher des Unbewussten: „incognito" – „inconscient" – „aveugle".[24] Serres arbeitet genüsslich die „ödipale Proliferation" von Vernes Kleine-Jungs-Geschichte heraus:[25] Es handelt sich um eine Geschichte, in der alle wichtigen Akteure sich als Doppelgänger elementarer Familienpositionen – Vater, Mutter, Bruder, Schwester – erweisen; eine Geschichte, die vor allem mit einem geradezu grotesken Überangebot an Vater-Imagines aufwartet; eine Geschichte, in der der verbotene Blick auf die Mutter, die Urszene, mit märchenhaften Prüfungen umstellt ist und dennoch mit der kanonischen Strafe, dem Verlust des Augenlichts, sanktioniert wird. Die Handlung von Vernes Roman ist im strikten Sinne märchenhaft: drei Wasserproben, drei

22 de Man, „Reading (Proust)", S. 69.

23 Michel Serres, „Oedipe messager", in: ders., *Jouvences*, S. 37–61, hier: S. 46.

24 Serres, „Oedipe messager", S. 43.

25 Serres, „Oedipe messager", S. 51.

Feuerproben und drei Tierproben sind zu bestehen,[26] bevor die ödipale Strafe wundersam aufgehoben werden kann. Die Struktur dieses Über-Plots lässt sich graphisch formalisieren als Kreis, der um ein paar Dreiecke gezogen wird.[27]

Bei alledem ist Jules Verne nie nur Mythograph, sondern immer auch Gymnasiallehrer aus eigener Berufung. In *Michel Strogoff* steht zwar nicht Geschichte[28], wohl aber Erdkunde und Physik auf dem Stundenplan. Doch der Unterrichtsstoff wird durch ödipale Phantasien überwuchert. Die Geographiestunde ‚Sibirien' wird zur mythischen Initiationsreise. Im Diskurs der phantasmatischen Sachlichkeit verwandeln sich die beiden erstaunlich präzisen Sibirien-Karten, die den Roman skandieren, in Medien der Fiktion. Trotz erheblichen kartographischen Aufwands unterscheiden sie sich in dieser Hinsicht nicht von, sagen wir, Tolkiens Mittelerde-Kartographie. Ja, sie erfüllen selbst eine rituelle Funktion, insofern an ihre Nahtstelle, etwa am 80. Längengrad, eine entscheidende Einkerbung der Romanhandlung angesiedelt ist: Hier wird der Telegraphendraht durchtrennt und damit der Punkt markiert, an dem der Held den Raum der Moderne endgültig verlässt. Das Durchschneiden der Leitung als kommunikative Kastration erzwingt eine Regression im mehrfachen Sinne: die Wiederkehr des reitenden Boten, die Wiederkehr des abenteuerlichen Chronotopos. Danach wird die Steppe zum Abenteuermeer, die Tataren zu Indianern, die Depesche des Zaren zum magischen Signifikanten, dessen Bedeutungsgehalt absolut keine Rolle spielt, und die kartographierte Reiseroute zum Initiationsweg, zur „Geschichte der Prüfungen".[29] Dies ist die erste „Erzählkerbe" des Romans in dem von Volker Klotz eingeführten Sinn. Gemeint ist damit ein narrativer Bruch, der für den Abenteuerroman als Gattung konstitutiv ist: Er markiert den Übergang vom realistischen Erzählen in den Tagtraum, den Punkt, an dem sich der Protagonist aus einer bürgerlichen Zivilperson in einen handlungsmächtigen Helden verwandelt.[30]

Die zweite Kerbe des Romans ist die Blendungsszene – die, wie wir sahen, von Verne im Rahmen des Physikunterrichts abgehandelt wird. Auf dem Programm steht allerdings einmal nicht Elektrizität, sondern die Thermodynamik des

---

26 Serres, „Oedipe messager", S. 57.

27 Serres, „Oedipe messager", S. 50 f.

28 Chris Bongie hat darauf hingewiesen, dass Verne die koloniale Expansion Russlands nach Zentralasien in ihr Gegenteil verkehrt: In dem Moment, in dem das russische Imperium die gewaltsame Unterwerfung der zentralasiatischen Khanate vollendet, entwirft Verne eine Situation der umgekehrten Bedrohung, die nicht im 19., sondern allenfalls im 17. Jahrhundert am Platz gewesen wäre. Chris Bongie, „Into Darkest Asia: Colonialism and the Imperial Fiction of Jules Verne's Michel Strogoff", in: *Clio* 19.3 (1990), S. 237–249.

29 Verne, *Michel Strogoff*, S. 435.

30 Volker Klotz, *Abenteuer-Romane*, Reinbek: Rowohlt 1989, S. 218.

Wassers, veranschaulicht in einem Experiment von didaktischer Einfachheit: ein physikalischer Effekt als märchenhafte Aventüre. Doch vor der Physik muss der Mythos zu seinem Recht kommen: die Strafe für das inzestuöse Begehren, Michel, von der treuen Nadja durch Sibirien geführt, der geblendete Ödipus an Antigones Hand. Das mythische Geschehen freilich entpuppt sich als bloßer Schein, als sublime Kriegslist des unblendbaren Superhelden. Wir erleben die triumphale Wiedergeburt des Blicks im Durchgang durch die Blendungsszene. Lange vor der Enthüllung des Leidenfrost'schen Phänomens, bevor wir also erfahren, dass der Kurier gar nicht blind ist, wird uns diese Auferstehung mit augenärztlicher Präzision nahegebracht:

> Les paupières de l'aveugle, rougies par la lame incandescente, recouvraient à demi ses yeux, absolument secs. La sclérotique en était légèrement plissé et comme racornie, la pupille singulièrement agrandie; l'iris semblait d'un bleu plus foncé qu'il n'était auparavant; les cils et les sourcils étaient en partie brûlés; mais, en apparence du moins, *le regard si pénétrant du jeune homme ne semblait avoir subi aucun changement*. S'il n'y voyait plus, si sa cécité était complète, c'est que la sensibilité de la rétine et du nerf optique avait été radicalement détruite par l'ardente chaleur de l'acier.[31]

Diese ophthalmologische Nahaufnahme bildet den größten Schockeffekt des Romans. Doch aus der dichten Beschreibung des versehrten Auges schält sich unvermittelt das Phantasma des phallischen Blicks heraus: der Blick, der durchdringt, ohne zu sehen – eine triumphale Behauptung von Immunität. Der Vergleich mit der Hand des Metallarbeiters, die das flüssige Erz unversehrt durchquert, ist in dieser Behauptung schon vorweggenommen. Und natürlich der *showdown* des Romans, in dem die zerstörerische Klinge aus der Hand des Feindes in die Hand des Helden gewandert ist und das stählerne Auge das Messer zum Triumph führt. Kein Wunder, dass sich Nadja, deren Blick an der zitierten Stelle den blinden Blick des Helden sieht, genau in diesem Moment in ihn verliebt.

Die Magie des Leidenfrost-Effekts bringt dann zu guter Letzt die narrative Heilung der Wunde, die uns so drastisch vor Augen geführt worden ist.

31 Verne, *Michel Strogoff*, S. 306. Hervorhebung von mir, MvK. „Der Geblendete hatte die geröteten Lider halb über die vollkommen trockenen Augen gesenkt. Die Bindehäute waren jetzt leicht faltig und die Pupillen unnatürlich vergrößert, während die Iris in dunklerem Blau als zuvor erstrahlte. Die glühende Klinge hatte die Wimpern und Augenbrauen teilweise verbrannt, aber äußerlich wenigstens war der einstmals so durchdringende Blick des jungen Mannes unverändert geblieben. War er wirklich vollkommen erblindet, so konnten nur die Linse und der Sehnerv durch die Hitze des Stahls zerstört sein." Verne, *Der Kurier des Zaren*, S. 212.

Experimentalwissen verbindet sich mit ödipaler Wunscherfüllung zu einer Erfüllung zweiten Grades. Wie Manuel Mühlbacher geltend gemacht hat, ist die abenteuerliche Erzählwelt seit der Antike als eine Sphäre bestimmt, in der alle Wunden des Helden spurlos vergehen.[32] Dem entspricht das Prinzip „Es kann dir nix g'schehen", das für Freud den Tagtraumcharakter „aller Romane" bezeichnete.[33] Legt man Mühlbachers Unterscheidung zwischen „abenteuerlicher" und „tragischer Wunde" zugrunde, so wird deutlich, dass Verne hier die tragische Verletzung des Ödipus in eine abenteuerliche zurückverwandelt. Dass dies im Fall einer Augenverletzung besonders unwahrscheinlich ist, erhöht nur den abenteuerlichen Reiz. Die tragische Vorstellung, dass gesteigerte Einsicht mit dem Verlust der Aussicht einhergeht, scheint damit entkräftet zu sein, und mit ihr, für halbwüchsige Leser einschlägiger, die Phantasie der Kastration. Die von dieser Phantasie entbundene Angst wird mit dem ganzen Leichtsinn des Abenteuers übersprungen. Abenteuerliteratur, das zeigt sich hier in idealtypischer Klarheit, ist ein Angebot zum Ausleben ödipaler Phantasien unter Verwandlung der entsprechenden Angst in den Reiz der Spannung.[34] Nicht zufällig hat Volker Klotz den Begriff der Erzähl*kerbe* gewählt, um den Punkt zu bezeichnen, an dem die abenteuerliche Machtphantasie die Verbindung zum Realismus durchtrennt. Es ist der Schnitt, der die Macht verleiht. Die Kerbe tritt an die Stelle der Kastration.

Doch die Stellvertretung ist keine fugenlose Ersetzung. Die Kerbe schließt, wie jedes anständige Symptom, einen Kompromiss mit der Angst. Die *action* des Abenteurers ist ein *acting out*, die wundersame Mobilität des Helden eigentlich eine Flucht vor bestimmten Phantasien in bestimmte Phantasien. Vernes Erzählung spielt mit den Ängsten ihrer jugendlichen Leser. Sie bietet sich als Trägermedium für die ödipale Phantasie an und imaginiert die gefürchtete Bestrafung gleich mit. Und diese Strafe trifft das Organ der Lektüre. Das lesende Auge, einziger Ort der Aktivität im passiven Körper des Lesers (Marcel im kühlen Zimmer von Combray), wird in die Angstphantasie der Blendung hineingezogen. Das ist bemerkenswert, denn eigentlich ist der Akt des Lesens der blinde Fleck des Abenteuerromans, insofern dieser darauf aus ist, das Bewusstsein des Leseakts in der Illusion des Geschehens restlos zu liquidieren. Doch Verne hält dieses Bewusstsein am Leben, indem er die Blendungsszene in seiner Erzählung mit Szenen des defizienten Lesens

---

32 Manuel Mühlbacher, „L'avventura e la ferita: storia di una relazione paradossale", in: *L'immagine riflessa* 29.1 (2020) [im Erscheinen].

33 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999, Bd. 7, S. 220.

34 Tadié spricht von der unbewussten Bedeutung, die die bewusste Lust speist: Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris: Presses universitaires de France 1982, S. 93.

umstellt: Die Tataren fällen ihr Urteil durch das aleatorische Verfahren des Buchorakels („fal"), also durch eine magische Praxis, für die Text nicht als Sinnzusammenhang, sondern als Zufallsgenerator in Betracht kommt. Diese magische Isolation des Signifikanten könnte man geradezu als konzeptuelles Gegenteil jener signifikantenverschlingenden Textpraxis ansehen, auf die hin Jules Verne-Romane konzipiert sind. Der Koran, auf solche Art befragt, liefert den Spruch „Et il ne verra plus les choses de la terre", der daraufhin auf eine brutale Weise ausgelegt wird, die den Helden von aller künftigen Leselust befreien soll.[35]

Unmittelbar nach der Blendung wird dann endlich der bisher verschlossene Brief des Zaren enthüllt – aber nur, um öffentlich unlesbar zu sein. Denn der Verräter Ogareff, der zu diesem Zeitpunkt (wie die Leser) davon ausgehen muss, dass Michel Strogoff blind ist, offenbart das Dokument nur den erloschenen Augen des Helden:

> Ivan Ogareff tira de sa poche la lettre impériale, il l'ouvrit, et, par une suprême ironie, il la plaça devant les yeux éteints du courrier du czar, disant: „Lis, maintenant, Michel Strogoff, lis, et va redire à Irkoutsk ce que tu auras lu!"[36]

Die Leser des Romans finden sich in die Blindheit des Helden mit eingeschlossen. Auch ihnen wird die Schrift nicht enthüllt. Wie Ogareff dem Helden, so hält ihnen der Roman ein Schriftstück vor die Nase, das sie nicht lesen können. Der Inhalt des Briefs bleibt ein blinder Fleck, nicht ganz unähnlich dem Verfahren Prousts, der seinen Lesern den lesenden Marcel zeigt, ihnen jedoch vorenthält, *was* er liest.

Bei Verne aber muss am Ende selbst der Schurke Ogareff, der den Helden als sehbehinderten Briefträger verspottet hatte, anerkennen, dass dessen unzerstörbaren Augen immer schon lesende Augen gewesen sind:

> Ces yeux qui semblaient *lire* jusqu'au fond de son âme et qui ne voyaient pas, qui ne pouvaient pas voir, ces yeux opéraient sur lui une sorte d'effroyable fascination.[37]

35 Verne, *Michel Strogoff*, S 291. „Und er wird die Dinge dieser Erde nicht mehr sehen!" Verne, *Der Kurier des Zaren*, S. 202.

36 Verne, *Michel Strogoff*, S. 301. „Iwan Ogareff zog das Schreiben des Zaren aus der Tasche, öffnete es und hielt es dem Kurier höhnisch vor die erloschenen Augen. ‚Lies doch, Michael Strogoff, lies und erzähle in Irkutsk, was du gelesen hast!'" Verne, *Der Kurier des Zaren*, S. 209.

37 Verne, *Michel Strogoff*, S. 427. Hervorhebungen von mir, MvK. „Diese Augen, die den Grund seiner Seele zu lesen schienen und doch nicht sahen, nicht sehen konnten, diese

Man darf sagen: Verne hat in seine Erzählung eine Art reflexives Bewusstsein davon eingebaut, dass die Abenteuer von Michel Strogoff *gelesene* Abenteuer sind. In gewissem Sinne hat er also bereits Jahrzehnte vor Proust getan, was dieser unternimmt: Er hat den Blick des Lesers in das gelesene Werk integriert.

Proust, Rivière und der Abenteuerroman

Die ödipalen Grundlagen von Prousts Lektüreszene treten deutlicher hervor, wenn man sie mit der Folie von Vernes Abenteuerroman hinterlegt, auf der die Umrisse des Freud'schen Basismythos mit reichlich dickem Stift aufgetragen sind. Diese Grundlagen treten ganz besonders dann hervor, wenn man in Rechnung stellt, dass Proust ausgerechnet auf das sadistische Szenario mit dem feuchten Auge und der glühenden Klinge anspielt, also auf die Kastrationsphantasie, die Vernes Roman nur aufruft, um sie abenteuerlich zu überspringen. Für Proust ist diese durchsichtige Verleugnung der Angst des lesenden Ödipus keine Option. Er versucht, das Subjekt besser zu sichern: Im geschützten Gehäuse seines Bewusstseins kommt es mit der Welt gar nicht erst in Berührung. Eine solche Berührung wird erst im Nachhinein stattgefunden haben – im Akt des Erinnerns.

Und doch bricht mit der Anspielung auf den Kurier des Zaren ein Kontext mythischer Schuld in die sicheren Lesenester von Combray ein. Der Akt des Lesens erhält eine inzestuöse Färbung. Die entsprechende Strafangst zieht das Thema des Lesens in diesen ersten Abschnitten der *Recherche* auch dadurch auf sich, dass es in die Nähe verpönter sexueller Praktiken gerückt wird. So heißt es von der ‚Dachkammer, die nach Iriswurzel riecht', also der Toilette des Hauses, dass Marcel sich dort zu vier Beschäftigungen einschließt: um zu lesen, zu träumen, zu weinen und zu masturbieren (1, 12). Und letztere Tätigkeit wird später im Zeichen des Abenteuers, aber eben auch der Todesangst geschildert:

> … avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle … (1, 156)[38]

Augen übten auf ihn eine entsetzliche Faszination aus." Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, MvK.

38 „… während ich mit dem heroischen Zaudern eines Reisenden, der eine Forschungsreise unternimmt, oder des Verzweifelten, der sich umbringen will, mit versagender Kraft in mir selbst einen unbekannten und, wie mir schien, von Todesgefahr umlauerten Weg suchte." Proust, *Unterwegs zu Swann*, S. 231.

Die Stelle ist auch ein Beispiel dafür, wie Proust die Topik der abenteuerlichen Reise aufruft, wenn auch nur als eine metaphorische Schicht unter vielen, ohne sie auf der Ebene der Narration umzusetzen. Der abenteuerliche Ausweg, die Umsetzung der Angst in rasende Aktivität und Mobilität, steht seinem Romanprojekt nicht mehr offen. Auch die „Combray-Erinnerungen" der *Recherche*, mit ihren mythisch stilisierten Vater- und Mutterfiguren und ersten erotischen Begegnungen, folgen in gewissem Sinne noch einem Initiationsschema der Adoleszenz. Doch Proust zerschreibt dieses Schema: Er erzählt nicht den einen *rite de passage*, in dem ein Held durch einen symbolischen Tod hindurchgeht, um zum Mann zu werden, sondern eine unbestimmte Zahl von Passagen, die das Ich in eine unbestimmte Zahl aufeinanderfolgender Ichs zerlegen.

Für dieses Zerschreiben gibt es ein untrügliches Indiz: die Lesegeschwindigkeit. Verne, der immer Reisen erzählt, will, dass schnell gereist wird. Der Kurier, der die Weiten Sibiriens durchjagt, verlangt nach einem Leser, der mit den Augen über die Seiten fegt. Doch diese Parallele ist trügerisch. Reisegeschwindigkeit und Lesetempo müssen vielmehr in Konflikt geraten, damit Spannung entsteht. Wir lesen nie schneller als an den Stellen, wo der Kurier aufgehalten wird. Und gelegentlich kehrt sich diese Asymmetrie auch um: Verne baut Stellen ein, die den Leser bremsen, an denen die Leitung, durch die das narrative Begehren sich fortpflanzt, kurz unterbrochen wird. Solche Relaisstellen sind etwa die berüchtigten Landschaftsschilderungen, ethnographischen Exkurse, halbwissenschaftlichen Erörterungen. Es sind Passagen, die wir querlesen, überspringen, ausblenden – blinde Stellen im Text. Ihre Funktion ist wohl weniger eine didaktische als eine rhythmische: Sie sollen uns nervös machen, zur Eile antreiben. Der Kurier wartet nicht auf uns. Prousts Text hingegen sichert sich mit allen Mitteln der Syntax und Rhetorik dagegen ab, schnell gelesen zu werden. Er baut Sätze wie Nester, Abschnitte wie unübersichtliche Gärten, Metaphernfluchten wie Gewölbe, Metonymien wie Gassengewirr. Prousts Leser tauchen nicht in die Handlung ein, sie werden von Sätzen umschlossen. Diese Sätze sind Zeitstrudel, das heißt, das Voranschreiten des Sinns von Satz zu Satz erzeugt in ihnen eine Art Gegenströmung, die zum semantischen Ausgangspunkt zurücktreibt. Wie sollten wir dies anders lesen, als indem wir uns in diesen nesteligen Sätzen regelrecht sinken lassen? Man könnte auch sagen: Die Spannung verlagert sich bei Proust aus der geschilderten Handlung in den Satz. Es scheint, als habe er die Kräfte des Plots, jene narrative Dialektik von End-Trieb und Retardierung,[39] ganz in die einzelne Periode verlegt.

39 Vgl. Brooks, *Reading for the Plot*, S. 104.

Doch trotz dieser elementaren, weil im Material selbst gegründeten Inkompatibilität hat man die *Recherche* immer wieder mit dem Abenteuer in Verbindung gebracht. Ja, in gewissem Sinn wurde sie bereits als ‚Abenteuerroman' bezeichnet, bevor auch nur eine Seite von ihr erschienen war. Damit hat es Folgendes auf sich: Von Mai bis Juli 1913 veröffentlichte Jacques Rivière, bereits damals ein einflussreicher Literaturkritiker und Redakteur der Zeitschrift *Nouvelle Revue Française*, ebendort den langen Essay *Le Roman d'aventure*, in dem er den Symbolismus verabschiedet und das Programm eines kommenden, handlungsstarken, spannenden Romans nach dem Vorbild Robert Louis Stevensons entwickelt: „L'écrivain symboliste était en état de mémoire; [l'écrivain de demain] sera, lui, en état d'aventure."[40] Rivières langatmiger Essay ist charakteristisch für die vage Aufbruchsstimmung der Generation der Kriegsfreiwilligen („attente de n'importe quoi"[41]), aber auch für die Hinwendung der Avantgarden zu populären Erzählmustern. Wenige Jahre später sollten die russischen Formalisten ähnlich scharf gegen die ‚Sujetlosigkeit' des zeitgenössischen Romans polemisieren und den handlungsstarken Genre-Roman zum Ideal der neuen Literatur erheben.[42]

Die literaturgeschichtliche Bedeutung von Rivières Text gründet sich freilich vor allem auf zwei externe Umstände: Zum einen ist sein Autor zufällig auch der Entdecker Prousts. Rivière las dessen *Du côté de chez Swann* sofort nach seinem Erscheinen Ende 1913 und war – anders als sein *NRF*-Kollege André Gide, der das Manuskript flüchtig durchgeblättert und als unpublizierbar zurückgewiesen hatte – hellauf begeistert. Proust hatte sein Buch nach der Ablehnung der *NRF* bekanntlich auf eigene Kosten anderswo publiziert. Rivière also war begeistert, nötigte Gide, sich bei Proust zu entschuldigen, und veranlasste, dass die folgenden Bände der *Recherche* im Verlag der *NRF*

40 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris: Syrtes 2000, S. 55. „Der symbolistische Schriftsteller stand im Bann des Gedächtnisses; [der Schriftsteller von morgen] wird im Bann des Abenteuers stehen."

41 Rivière, *Le Roman d'aventure*, S. 80; „auf irgendetwas wartend". Rivières Text kommt freilich ohne die chauvinistische Aggressivität mancher deutschen Generationsgenossen aus. Man kann ihn dennoch nicht ohne das Wissen darum lesen, dass die hier implizit angesprochenen Autoren ein Jahr später gezwungen sein würden, das postulierte Abenteuer an der Front zu suchen, wo Rivière bald in Gefangenschaft geriet und sein Freund Alain-Fournier, den der Essay in verdeckter Form protegiert, schon in den ersten Wochen fiel.

42 Vgl. Riccardo Nicolosi im vorliegenden Band; ferner: Aage Hansen-Löve, „‚Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig …' Experimentelle Schundliteratur der russischen 20er Jahre", in: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 237–261.

erschienen.[43] Der andere Umstand besteht darin, dass Rivière zehn Jahre später den erstaunlichen Einfall hatte, *Le roman d'aventure* im Nachhinein als prophetische Ankündigung von Prousts Werk hinzustellen:

> Cet article est de 1913, et bien que je l'aie écrit sans avoir en vue aucun livre déterminé, il m'apparaît aujourd'hui comme l'annonce et presque la prophétie d'une oeuvre que devait voir le jour vers la fin de cette même année: l'oeuvre de Proust, justement.[44]

Was soll das heißen? Ist es bloßes Gerede oder spricht daraus eine besondere Intuition? Hat der Kritiker womöglich in Proust Romanpoetik einen verborgenen abenteuerlichen Zug entdeckt? Was hat die Suche nach der verlorenen Zeit mit dem Abenteuer zu schaffen? Das ist die Frage, auf die, aus einer anderen Richtung, auch meine Spekulationen über Marcels Combrayer Ferienlektüren hinauslaufen.

Den *Begriff* „aventure" fasst Proust in der *Recherche* jedenfalls nur mit spitzen Fingern an, spricht auch vom „roman d'aventure" meist mit pejorativem Beiklang. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass sich der Erzähler gelegentlich – auf seinen nächtlichen Wegen durch das kriegsverdunkelte Paris – mit „Harun Al-Raschid auf Abenteuersuche" vergleicht (4, 388). Als großes Erinnerungsprojekt ist die *Recherche* schon auf den ersten Blick inkompatibel mit Rivières Forderung nach einem radikal zukunftsoffenen Erzählen. Dazu kommt die Erfahrung der Zeit als Entzug, die im Hintergrund von Prousts Erinnerungssuche jederzeit spürbar ist[45] – eine Erfahrung, die das abenteuerliche Erzählen nicht kennt, genauer gesagt, nicht kennen will. Ja, der dem Abenteuer als Form innewohnende Zwang zur Serialisierung, das heißt zur immer neuen Wiederholung des Spannungsimpulses, ist nichts anderes als eine formgewordene Flucht vor dieser Erfahrung. Eben dadurch empfiehlt es sich als Lektüreprogramm der Adoleszenz, die die Aufgabe der subjektiven Durchdringung von Lebenszeit als vorerst unlösbare vor sich herschiebt.

Und doch gibt es gewisse Indizien dafür, dass die *Recherche* Kontakt mit abenteuerlichen Erzählformen sucht. Jean-Yves Tadié, seines Zeichens Proust-Forscher und Experte für Abenteuerliteratur, hat einige von ihnen

---

43 Dazu: Margaret Gray, *Postmodern Proust*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1992, S. 31.

44 Jacques Rivière, *Quelques Progrès dans l'étude du Coeur humain. Textes et conférences sur Marcel Proust*, hg. v. Thierry Laget (= *Cahiers Marcel Proust* 13), Paris: Gallimard 1985, S. 195. „Der Artikel ist von 1913, und obwohl ich damals kein bestimmtes Buch im Sinn hatte, erscheint er mir heute wie die Ankündigung, ja fast wie die Prophezeihung eines Werkes, das Ende jenes Jahres erscheinen sollte: Ich meine das Werk von Proust."

45 Dazu: Martin v. Koppenfels, *Immune Erzähler*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 248 ff.

zusammengetragen: etwa den Hinweis, dass Proust seinen Titel aus einem Mantel-und-Degen-Roman des älteren Alexandre Dumas entliehen hat (in dessen *Le Chevalier d'Harmental* kommt eine „rue du Temps-Perdu" vor);[46] oder die Beobachtung, dass dieser Titel in seiner aktivierenden Verlaufsform *A la recherche de …* die Muster populärer Romantitel vom Typ der Schatzsuche imitiert; ferner die Bedeutung zufälliger Begegnungen im gesellschaftlichen Gewirr des Romans (das Modell Harun Al-Raschid) sowie die Übernahme bestimmter populärer Erzähltechniken: Überraschung, Spannung, plötzliche Wendungen, *coups de théâtre*; all dies vor dem Hintergrund des in Prousts Briefwechsel dokumentierten Interesses an Autoren wie Dumas, Balzac und – wieder einmal – Stevenson. Eher als Tadiés Behauptung, dass sich in den „Nischen" von Prousts Erzählen „ein veritabler Abenteuerroman" verberge,[47] möchte ich seiner Vermutung nachgehen, der Autor der *Recherche* betreibe eine „Verinnerlichung des Abenteuers".[48] Die Intuition, dass es so etwas geben könne, hatte schon Jacques Rivière im Jahr 1913, als er vorschlug, auf einen formalen Abenteuerbegriff umzustellen: „L'aventure, c'est la forme de l'oeuvre plutôt que sa matière: les sentiments aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis."[49]

Die üblichen Merkmale des abenteuerlichen Erzählens[50] scheinen bei Proust allesamt zu fehlen: Von einem ‚identifizierbaren Helden' kann nicht die Rede sein, das erlebende Ich wird vielmehr unter dem Ermittlungsdruck der Proust'schen *Recherche* in unverbundene Zustände zerlegt. Das Kriterium einer ‚grenzüberschreitenden Bewegung im Raum' wird von dieser introspektiven Poetik geradezu systematisch widerlegt. Auch der Wunsch nach einer ‚integrierenden Erzählinstanz', die im Nachhinein Kohärenz stiftet, erweist sich, wie die Proust-Forschung gezeigt hat, letztlich als Illusion. Vom gängigen Bild des Abenteuers bewahrt Prousts Poetik nur zwei Kennzeichen: zum einen die Abhängigkeit des Erzählens von kontingenten Ereignissen

46 Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris: Belfond 1983, S. 85. Die folgende Zusammenfassung bezieht sich auf den Abschnitt „Un roman d'aventures" (ebd., S. 85–91).

47 Tadié, *Proust*, S. 85.

48 Tadié, *Proust*, S. 90.

49 Rivière, *Le roman d'aventures*, S. 69. „Das Abenteuer ist eher Form als Stoff: Gefühle können ebenso abenteuerliche Form annehmen wie faktische Ereignisse."

50 Vgl. den Definitionsansatz der Forschungsgruppe *Philologie des Abenteuers*: Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm", *DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers"*, LMU München. https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf (17.11.2019).

und zum anderen das Motiv der aktiven Suchen nach diesem Unverfügbaren, dessen erste historische Gestalt die „quête d'aventure" des höfischen Ritters war.

Prousts Erinnerungsprojekt ist abenteuerlich als radikal kontingentes.[51] „Il y a beaucoup de hasard en tout ceci", heißt es am Anfang der Madeleine-Szene (1, 43).[52] Und es folgt der Vergleich mit jenem „keltischen Aberglauben", dem zufolge die Seele eines geliebten Wesens in ein Tier, einen Baum, ein unbelebtes Objekt gebannt sein kann, über das wir allenfalls zufällig stolpern, um so den Bann zu lösen: „Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas." (1, 44)[53] Sicher *nicht* zufällig ist dieser Vergleich der Welt der mittelalterlichen *Matière de Bretagne* entnommen und zitiert ein gängiges Abenteuermuster höfischer Erzählkultur. Prousts Bezugspunkt im Abenteuer ist die Kontingenz und Unverfügbarkeit der „mémoire involontaire". Der im Proust'schen Sinn Erinnernde ist dieser Kontingenz ausgesetzt wie der Abenteurer, der ins Blaue hinein reitet. Die Erinnerungs-Epiphanien sind wie Begegnungen im Wald. Aber sie führen nicht in die aufregende, offene Zukunft, sondern in die Vergangenheit. ‚Adventura' wird zu ‚memoratura'. Der Zeitsinn der Aventüre kehrt sich um.

Die Ermächtigung des Zufalls hat Konsequenzen für die zeitliche Synthesis: Kennzeichnend für die Eröffnungssequenz von *Du côté de chez Swann* ist das assoziative Mäandern der Erzählung, vom Einschlafen und Träumen über die Erinnerung an die verschiedenen Schlafzimmer, das Einschlafen in Combray, die Laterna Magica, die Abendessen, die Großmutter, die Dachkammer mit dem Iriswurzelgeruch, Monsieur Swann, das „Drama des Zubettgehens", usw., usw. Dieses assoziative, sich verzweigende und vertiefende Erzählen wirkt auf den ersten Blick ähnlich ziellos wie das Herumirren des Ritters im Abenteuerwald und ähnlich komplex wie das Handlungsgewebe, das sogenannte *entrelacement* mittelalterlicher Prosaromane.[54] Doch das Abenteuer wurde nach innen gestülpt. Die Atomisierung des Ichs produziert eine Art psychisches *entrelacement* im Inneren der instabilen Erzählinstanz. Die Kontingenzen, die dieses Erzählen ständig aus der Bahn werfen (wenn es eine Bahn beschreiten könnte, wenn es überhaupt ein ‚schreitendes' Erzählen wäre), diese Überraschungen und Zufälle stammen nicht aus der Verkettung

51 Diese Affinität hat auch Tadié gesehen, der die Erinnerungsszenen der *Recherche* als „aventure métaphysique" und „aventure spirituelle" bezeichnet: Tadié, *Proust*, S. 89, 90.

52 „Der Zufall spielt in diesen Dingen eine große Rolle" Proust, *Unterwegs zu Swann*, S. 66.

53 „Ob wir diesem Gegenstand vor unserem Tod begegnen oder nie auf ihn stoßen, hängt einzig vom Zufall ab." Proust, *Unterwegs zu Swann*, S. 66.

54 Dazu: Eugène Vinaver, „The Poetry of Interlace" in: ders., *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press 1971, S. 68–98.

realer, sondern aus der Verkettung mentaler Begegnungen: Assoziationen und Erinnerungen. Und der Raum, den die Erzählung auf diese umherschweifende Weise erschließt, ist nicht der eigentlich zweidimensionale, kartographierbare Raum, den der Abenteurer durchquert, sondern der in die Tiefe vernetzte Erinnerungsraum. Das erinnernde Ich ist hier sowohl der suchende Held als auch der Abenteuerwald, in dem er sich verliert:

> Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. (1, 45)[55]

Man könnte sagen: Prousts radikale Umstellung auf Erinnerungsprozesse löst das Erzählen aus den diskursiven Schranken des 19. Jahrhunderts und nähert seine innere Logik wieder gewissen vormodernen Modellen an. Das Dreieck des realistischen Romans, in dem Erzähler, Protagonist und Leser einander als Bewohner derselben Welt anerkennen, wird von Proust destabilisiert. Im absolut gesetzten erinnernden Ich fehlen die Fixpunkte, um ein solches Dreieck aufzuspannen. Die zeitliche Synthesis lockert sich, das Subjekt ist nicht mehr Herr der Zeit. Dadurch kommen Erzählelemente zum Vorschein, die archaisch anmuten: verwirrende Zeitschichtungen, phantasmatisch verzerrte Räume, diskontinuierliche oder atomisierte Personen. Die immer wieder eingestreuten Bezüge auf die Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* sind vielleicht mehr als nur Metaphern; sie dienen wohl auch als narratologische Positionsbestimmungen. Wenn der Leser kein anderes Gegenüber mehr hat als das erinnernde Ich, erfährt er einen Kontrollverlust, der der Erfahrung beim Lesen vormoderner, märchenhaft wunscherfüllender Erzählungen in mancher Hinsicht ähnelt. Wie diese ist Prousts Erzählen voller Inkonsistenzen. Und wie diese zielt es letztlich auf Wunscherfüllung: nicht als Glücksfund der Zukunft, der in der *aventure* dem Mutigen in die Hände fällt, sondern als Glücksfund der Vergangenheit, der im unwillkürlichen Erinnern dem Traurigen aufgeht.

---

55 „Eine schwere Ungewißheit tritt ein, so oft der Geist sich von sich selbst überfordert fühlt, wenn er, der Forscher, zugleich das dunkle Land ist, das er erforschen muß und wo sein ganzes Gepäck ihm nichts nützt." Proust, *Unterwegs zu Swann*, S. 68.

Tobias Döring

Virginia Woolf und das Abenteuer der Moderne, dargestellt an *Mrs Dalloway*

Strand

Wer sich auf die Verkehrsmittel von London einlässt, kann viel erleben und erzählen.[1] Zum Beispiel dies:

> Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody. She took a seat on top. The impetuous creature – a pirate – started forward, sprang away; she had to hold the rail to steady herself, for a pirate it was, reckless, unscrupulous, bearing down ruthlessly, circumventing dangerously, boldly snatching a passenger, or ignoring a passenger, squeezing eel-like and arrogant in between, and then rushing insolently all sails spread up Whitehall. [...] She was delighted to be free. The fresh air was so delicious. It had been so stuffy in the Army and Navy Stores. And now it was like riding, to be rushing up Whitehall; and to each movement of the omnibus the beautiful body in the fawn-coloured coat responded freely like a rider, like the figure-head of a ship, for the breeze slightly disarrayed her; the heat gave her cheeks the pallor of white painted wood; and her fine eyes, having no eyes to meet, gazed ahead, blank, bright, with the staring incredible innocence of sculpture.
>
> [...] Oh, she would like to go a little farther. Another penny was it to the Strand? Here was another penny, then. She would go up to the Strand.[2]

London 1923, Mitte Juni, ein früher, ungewöhnlich warmer Sommertag. Im Bus fährt Elizabeth Dalloway, Tochter aus gutem Hause, ihr Vater ein gestandener Politiker der regierenden Konservativen, die Mutter eine ausgewiesene Gesellschaftsdame, auf deren Abendempfängen der Premierminister selbst verkehrt. Elizabeth aber ist siebzehn und macht Pläne fürs Leben: etwas mit Tieren am liebsten oder mit Kranken, Tierärztin also, das wäre das Richtige! Eine Frau ihrer Generation kann einfach alles werden, was sie will. Die Welt erwartet sie, und sie ist längst bereit.

1 Mein Dank gilt Kathrin Härtl sowie den weiteren Kolleginnen und Kollegen der Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers“, außerdem den Teilnehmenden der Tagung „Abenteuer in der Moderne“, die mir durch viele Kommentare Anregung zur Ausarbeitung meines Themas gegeben haben.

2 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, hg. v. Stella McNichol, Einl. v. Elaine Showalter, Harmondsworth: Penguin 2000 [1925], S. 148 f.

Verkehrstechnisches Sinnbild dieser Zukunftsoffenheit ist ihr der Omnibus, ein mächtiges Vehikel, das ungestüm, verwegen, ja piratenhaft die Londoner Prachtstraßen durchbraust, dass ihr auf dem freien Oberdeck der Fahrtwind frisch entgegenweht – eine Wohltat nach der stickigen Enge im Kaufhaus, dem sie gerade entkommen ist, den Army and Navy Stores in Victoria Road, Sinnbild der großbürgerlichen Herkunft. Wohin sie fahren will, bedenkt sie erst, als sie der Schaffner nach dem Fahrgeld fragt: „Another penny was it to the Strand? Here was another penny, then. She would go up to the Strand." Der liminale Name dieser Straße, der tatsächlich ‚Strand' bedeutet – historisch führte sie am Flussufer entlang[3] – ist Programm und setzt den Fluchtpunkt für die Aufbruchsphantasien der gesamten wild durchträumten Buspassage: „She would become a doctor, a farmer, possibly go into Parliament if she found it necessary, all because of the Strand."[4]

Mrs Dalloway, erschienen 1925, ist als Abenteuerroman ebenso wenig geläufig wie Virginia Woolf als Abenteuerautorin bekannt sein dürfte. „The Strand" aber – und der bestimmte Artikel gehört wirklich zum Straßennamen – ist Woolf-Lesern vertraut: Die erste Zeile des ersten Kapitels ihres ersten Romans, *The Voyage Out* (1915), erwähnt ihn gleich, da wir einem urbanen Paar begegnen, das auf dem Weg zu einem Transatlantikfrachter The Strand überquert.[5] Inmitten der Großstadt, im Herz der imperialen Metropole, markiert The Strand eine versandete, doch weiterhin spürbare Schwellenlinie für Überschreitungsbewegungen ins Weite und legt eine Erinnerungsspur zu den Meeresabenteuern, denen diese Weltstadt ihre Weltbezüge verdankt. Auch 1923, fünf Jahre nach dem Weltkriegsende, das zugleich die Endphase des Empire einleitet, brechen derartige Erinnerungen unerwartet in den Großstadtalltag ein, wie in Elizabeths zitierter Piratenphantasie, deren klangvolle Rhetorik selbst wie ein Zitat, aus *Treasure Island* beispielsweise, wirkt.

Tatsächlich hat man Robert Louis Stevenson als prägenden Einfluss auf die Vorstellungswelten ausgemacht, wie Woolfs Romane sie entwerfen.[6] Insbesondere *To the Lighthouse* (1927), heißt es, sei von Stevenson durchdrungen, der einer Familie schottischer Leuchtturmkonstrukteure entstammt – sein Großvater hatte einst Walter Scott zu einem selbstgebauten Leuchtturm auf die Hebriden mitgenommen, was diesen zu seinem Klassiker *The Pirate*

3 Ben Weinreb u.a. (Hgg.), *The London Encyclopedia*, London: Macmillan 2008, S. 883.

4 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 150.

5 Virginia Woolf, *The Voyage Out*, hg. v. Lorna Sage, Oxford: Oxford University Press 2001 [1915], S. 3.

6 Juliet Dusinberre, *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiment in Art*, Basingstoke: Macmillan 1999 [1987], S. 38 f.

inspiriert haben soll[7] – und der sich emphatisch zu diesem Erbteil bekannte. Das wird man von Woolf nicht sagen können, auch wenn ihr Vater Stevenson sehr schätzte und ihm einen wichtigen Essay widmete.[8] Gleichwohl ist auch Woolfs Erzählwerk reich an Reiserouten, seltsamen Zusammentreffen oder fernen Sehnsuchtsorten wie dem besagten Leuchtturm – ein erzählerisches Repertoire aus abenteuerlichen Elementen, wofür Juliet Dusinberre eine starke Inspirationsquelle entdeckt hat: *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll. Denn dieser viktorianische Reisetext von 1865 war nicht nur für Woolf, sondern die gesamte Generation der Modernisten ein zentrales Buch der Kinderstube,[9] mit dem sie gewissermaßen lesen, wenn nicht erzählen, gelernt haben mögen.

Festzuhalten bleibt auf jeden Fall, dass nicht nur etliche Romantitel von Woolf – *The Voyage Out, To the Lighthouse, The Waves* – ganz wie Abenteuer-Allusionen klingen, sondern dass sich auch in dem Bewusstseinsstrom ihrer urbanen Protagonisten immer wieder Auf- und Ausbruchsphantasien finden. Wenn schon eine Fahrt im innerstädtischen Nahverkehr von vielleicht drei Kilometern zu derart überschäumender Euphorie einer wahren Abenteuer-Imitatio verleitet – „all because of the Strand" –, dann ist generell zu fragen, was das Abenteuer in die oder in der Moderne treibt. Dieser Frage soll mein Beitrag weiter nachgehen und somit wagen, Woolf doch einmal aus Abenteuersicht, also vom Schiffsdeck – oder vielleicht besser: Omnibusdeck – aus zu erkunden. Und wie bei jeder Reise gilt es dazu erst, den Ausgangspunkt des Unternehmens, den Heimathafen also, zu bestimmen.

Hafen

„Make it new" – so formulierte Ezra Pound den Leitspruch der neuen kulturellen Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts.[10] Was immer die ansonsten heterogenen Künstlertemperamente und Projekte unterscheiden mag, die unter der Flagge ‚Modernism' oder ‚Modern Movement' segeln, im Imperativ zu einem

---

7 Dusinberre, *Alice to the Lighthouse*, S. 38 f.

8 Dusinberre, *Alice to the Lighthouse*, S. 17.

9 Dusinberres eigentliches Interesse gilt allerdings eher den Sprachspielen, die Carroll unternimmt und damit schon für junge Leser den Zeichen- sowie Konventionscharakter von Kommunikation herausstellt, was die Avantgardisten später für künstlerische Verfremdungsstrategien nutzten: „Carroll becomes part of an aesthetic which involves not only Virginia Woolf's insistence on words as the medium of writing in the same way that paint is the medium of the artist, but her insistence too on literary form as the creation of both space and pattern." (*Alice to the Lighthouse*, S. 4).

10 Gabrielle McIntire, *Modernism, Memory, and Desire. T.S. Eliot and Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 3.

emphatisch Neuen finden sie sämtlich zusammen. Virginia Woolf hat ihrerseits kaum je eine Gelegenheit versäumt, diesen Anspruch zu bekräftigen und in Erzählprosa umzusetzen. Ihr Werk setzt einen starken Akzent auf das Jetzt, das Hier und Heute, Augenblickliche, „an incessant shower of innumerable atoms“, wie eine ihrer bekanntesten Formulierungen lautet; „and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old.“[11] Unermüdlich stellt sie diese Differenz zum Alten aus. „We are sharply cut off from our predecessors“,[12] schreibt sie an anderer Stelle und liefert einen Traditionalisten wie Mr Dalloway, dem es behagt, von Nachkommen der Angelsachsen aus dem 5. Jahrhundert regiert zu werden – „he liked being ruled by the descendants of Horsa; he liked continuity; and the sense of handing on the traditions of the past“[13] –, unerbittlichem Spott aus. Folgerichtig nimmt sie ihren einzigen historischen Roman, die Biographie *Orlando* (1928), vornehmlich zum Anlass für ein kühnes Kontinuitätsexperiment über die Jahrhunderte und die Geschlechter und lässt den Geschichtsverlauf, den er erzählt, exakt mit dem realen Erscheinungsdatum des Romans in die Verlaufsgeschichte, der er angehört, einmünden; seine letzten Worte lauten: „Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred and Twenty Eight.“[14] Gegenwärtiger kann Literatur nicht sein.

Im Zuge dieser Gegenwartsfixierung im doppelten Wortsinn – denn die Fixierung auf die Gegenwart folgt dem beständigen, vielleicht verzweifelten Bemühen um eine Fixierung des Gegenwärtigen – werden zugleich auch das Repertoire und Handlungsmuster der alten Abenteuertradition verabschiedet. Zielscheibe der Kritik ist vor allem das Konzept weltverändernder, weltgestaltender Handlungskraft, das Individuen mit Vollmachten, Erbschaften, Einkünften und Garderobe sowie Romane mit Plotmustern ausstattet, die unter den veränderten Prämissen der Zeit nicht mehr tragbar sind. In diesem Sinne erklärt Woolf in *Modern Fiction* (1919) die Erzählkonventionen oder eher -zwänge, denen ein Mr. Bennett unterliege, zum „unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability“,[15] mithin alles Elemente, die Romane der Moderne abzuschütteln haben wie ein Sklave die Ketten. Was aber ist dann zu erzählen? Worauf sollen sich erzählerische Energien richten? „Monday or Tuesday“, das führt bestenfalls zu „Wednesday“ und „Thursday“: Wie lassen sich bei dieser

---

11 Virginia Woolf, *Collected Essays*, 4 Bde., London: Hogarth Press 1966, hier Bd. 2, S. 106.

12 Woolf, *Collected Essays*, Bd. 2, S. 157.

13 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 128.

14 Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, hg. v. Michael H. Whitworth, Oxford: Oxford University Press 2005 [1928], S. 191.

15 Woolf, *Collected Essays*, Bd. 2, S. 106.

Ausrichtung aufs Alltagsaugenblickliche, aufs Flüchtige und Unbestimmbare der fallenden Atome jemals Tiefenschichten des Vergangenen erschließen?

Dazu nimmt Woolf in *Mr. Bennett and Mrs. Brown* Stellung, einem Erzählmanifest, dessen Entstehung mit *Mrs Dalloway* zeitlich zusammenfällt. Womöglich wäre der Roman daher als eine Suchbewegung lesbar, um sich Antworten auf solche Fragen anzunähern. Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist jedenfalls, dass auch in diesem Manifest ein Verkehrsmittel den zentralen Reagenzraum bildet: nämlich der Zug bzw. das Zugabteil, in dem Woolf jener älteren Dame gegenübersitzt, die sie Mrs. Brown nennt und deren „overwhelming and peculiar impression“[16] ihr den Anreiz zur Skizzierung einer modernistischen Romanpoetik bietet. Auch hier ist es also ein Mobilitätsvehikel, das unvermittelt sehr viel weitergehende Bedeutung transportiert – „I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite“[17] –, weshalb wir gut beraten sind, die Verkehrsmittel bei Woolf tatsächlich ernst zu nehmen. Was aber hat die alte Dame namens Brown erlebt, bevor sie in den Zug stieg?

Was diese Frage anbelangt, also historische Zeitschichten, frühere Begegnungen oder Erfahrungen des Gegenwartspersonals, die zu biographischen Erinnerungen sedimentiert sind, so hat Woolf im Arbeitsprozess an *Mrs Dalloway* lange gerungen, eine erzählerische Strategie zu schaffen oder finden, die ihr diese Dimension erschließt, ohne die Figuren, wie in den Werken eines Mr. Bennett, deterministisch zu umstellen. Im Oktober 1923 gelingt ihr endlich der Durchbruch, wie ein berühmter Tagebucheintrag festhält:[18] „It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. This is my prime discovery so far;“[19] und schon sechs Wochen vorher feiert sie diese Entdeckung:

> how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment.[20]

Höhlen, unterirdische Verbindungen, dunkel verzweigte Passagen, die unvermittelt an die Oberfläche brechen und Verborgenes preisgeben: darin findet

16 Woolf, *Collected Essays*, Bd. 1, S. 323.

17 Woolf, *Collected Essays*, Bd. 2, S. 324.

18 Vgl. Susan Dick, „The Tunnelling Process: Some Aspects of Virgina Woolf's Use of Memory and the Past“, in: *Virginia Woolf: New Critical Essays*, hg. v. Patricia Clements u. Isobel Grundy, London: Vision Press 1983, S. 176–199.

19 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, 5 Bde., hg. v. Anne Olivier Bell, m. H. v. Andrew McNeille, London: Hogarth Press 1977–1984, hier Bd. 2, S. 272.

20 Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 2, S. 263.

Woolf die Lösung, erzählerische Chronologie zugunsten einer „Gleichzeitigkeit im Erzählakt“[21] zu überwinden, ein Bild, das Elfi Bettinger als „Bergbau-Metapher“[22] bezeichnet. Es bezieht sich offenkundig auf die vielen Analepsen oder *flashbacks*, mit denen der Roman die Bewusstseinsprotokolle der diversen Londoner Spaziergänger, denen er im Laufe eines einzigen Tages folgt, durch Erinnerungsfragmente unterbricht und unterfüttert. Was mich jedoch vor allem interessiert, ist die bemerkenswerte Metaphorik, in der die Autorin ihren Konzeptions- und Schreibprozess selbst als Entdeckungsfahrt darstellt – „my prime discovery“ – und obendrein eine, auf der sie tastend sich voranbewegen muss – „groping“ –, da ihr das Ziel nur undeutlich vor Augen steht.

Bei aller Vehemenz also, mit der sie die Erzählzwänge des alten Abenteuers für die Gegenwartsliteratur zurückweist, erzählt Woolf ihrem Tagebuch von ihrer eigenen Arbeit just in einem solchen Muster und entwirft selbst einen Plot, der ihr die alte Rolle des Entdeckers neu bereitstellt und die erzählerischen Möglichkeiten, die sie als Autorin schafft und nutzt, in der Rhetorik klassischer Explorationen ausweist. Grund genug, auch die Romane, die dem Programm des Neuen folgen, nochmal mit Augenmerk aufs Alte zu betrachten.

Ausfahrt

Tatsächlich fällt es gar nicht schwer, in etlichen von Woolfs Romanen ein latentes Gegenprogramm zu ihrer manifesten Programmatik auszumachen, zumindest gegenstrebige Tendenzen zur proklamierten Plot- und Heldentumsverwerfung, die den Texten eine Ebene abenteuerlicher Traditionsreminiszenzen einzieht.[23] Am deutlichsten, kaum überraschend, im Debütroman *The Voyage Out*, der anhand seiner Protagonistin Rachel Vinrace das metaphorische Erzählmuster

---

21 Elfi Bettinger, *Das umkämpfte Bild: Zur Metapher bei Virginia Woolf*, Stuttgart: J. B. Metzler 1993, S. 132.

22 Bettinger, *Das umkämpfte Bild*, S. 133.

23 Abenteuer-Referenzen sind in Woolfs Werk verschiedentlich bemerkt und untersucht worden. 2005 widmete sich die International Woolf Conference in Portland, Oregon, dem Thema „The Art of Exploration“. Siehe dazu die von Seshagiri und Zimring 2007 herausgegebenen Beiträge: „Introduction: Virginia Woolf and the Art of Exploration“, in: *Literature Compass* 4.2 (2007), S. 470–472; Maria DiBattista stellt in ihrer Monographie *Imagining Woolf* (2008) ein ganzes Kapitel unter die Überschrift „The Adventurer“ und erklärt, „[f]or Woolf the threshold of adventure is always imminent“ (*Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*, Princeton: Princeton University Press 2008, S. 154); in diesem Kontext bietet sie auch Argumente und interessante Zitate aus Alfred North Whiteheads philosophischer Studie *Adventures of Ideas* (Cambridge: Cambridge University Press 1933, S. 164 f).

„Leben als Reise“[24] ausgestaltet und dazu konstitutiv auf Elemente, ja Zitate aus der alten Entdeckerliteratur zurückgreift, samt Flussfahrt in den Dschungel und der Topik eines jungfräulichen Landes. So führt die vierwöchige Passage über den Atlantik nicht allein nach Südamerika, sondern zugleich in entfernte Zeiten, zu den Träumen und Triumphen elisabethanischer Seehelden. Bei der Ankunft nämlich wird das gegenwärtige Ereignis prompt von Phantasien überwuchert, wie dieser Augenblick und diese Küste sich wohl damals dargestellt haben, als die ersten englischen Segler sie erreichten, „for the country was still a virgin land behind a veil“:[25] die Neue Welt aus Sicht der Alten.

Der Erzähltext lässt sich hier erkennbar von Sir Walter Raleigh inspirieren, dem elisabethanischen Glücksritter und Intellektuellen, der seine Entdeckung von Guiana 1596 in die berühmte Formel fasste, „a country that hath yet her Maidenhead, never sacked, turned, nor wrought; […] the graves have not been opened for gold […], nor their Images pulled down out of their temples“[26] (und dabei, bemerkenswerterweise, dem angeblich unberührten Land gleichwohl eine kulturelle Vergangenheit – denn woher sollten sonst die Gräber oder Tempel stammen? – zuschrieb). Für solche textuellen Anleihen nutzt Woolf eine sehr bekannte frühneuzeitliche Quelle,[27] *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation*, erstmals 1589 erschienen, anschließend oft erweitert und neu aufgelegt, eine vielbändige Sammlung einschlägiger Reise-, Entdeckungs- und Expeditionsberichte aus aller Welt, die ein Oxforder Gelehrter namens Richard Hakluyt einst zusammenstellte und herausbrachte, seither ungebrochen populär und seit dem späten 19. Jahrhundert, vor allem durch den konservativen Historiker James Anthony Froude, zu einem Nationalepos englischer Heldenhaftigkeit erhöht.

Zu den begeisterten Lesern dieser Sammlung zählten nicht nur viele kleine Jungs, die von großen Abenteuern träumen, sondern auch die junge Virginia Stephen, wie sie selbst bekennt: „I became enraptured […]. I used to read it & dream of those obscure adventures.“[28] Und nicht nur als Teenager, sondern auch im weiteren Leben liest sie Hakluyt, viele tausend Seiten, immer wieder und schreibt nicht weniger als sechs Essays darüber.[29] Als das *Times*

24 Bettinger, *Das umkämpfte Bild*, S. 73.

25 Woolf, *The Voyage Out*, S. 96.

26 Walter Raleigh, *Selected Writings*, hg. v. Gerald Hammond, Harmondsworth: Penguin 1986, S. 120.

27 Alice Fox, *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*, Oxford: Clarendon 1990, S. 22.

28 Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 3, S. 271.

29 Ian Blyth, „*Orlando* and the Tudor Voyages“, in: *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, hg. v. Anna Snaith u. Michael H. Whitworth, Basingstoke: Palgrave Macmillan

Literary Supplement ihr 1918 eine Neuausgabe von Froudes *English Seamen in the Sixteenth Century* (zuerst 1895) zur Rezension schickt, jenes Buch also, das Hakluyts Seefahrer zu fahrenden Rittern umschreibt und nationalistisch zelebriert, nutzt sie die Gelegenheit, dagegen die Lebendigkeit der einfachen Seeleute herauszustellen, deren Schiffs- und Alltagsleben wir in dieser Sammlung kennenlernen.[30] Wie also wirkt eine derart passionierte Lektüre, die man vielleicht nicht von vornherein bei Woolf vermutet hätte, auf ihre eigenen Erzählprojekte?

Am stärksten zweifelsohne auf *Orlando*,[31] „her supreme adventure",[32] die biographische Fiktion also, die ihre Modellierung durch die „Tudor Voyages",[33] durch Ritterromanzen, Entdeckergeschichten, Heldenepen sowie Seefahrtsabenteuer am selbstverständlichsten und witzigsten ausstellt. Das beginnt damit, dass der Roman genau zu dem Zeitpunkt einsetzt, da Hakluyts Reisende tatsächlich reisten (noch nicht schrieben), und zeigt sich in vielen Details, beispielsweise in den muskovitischen Passagen des ersten Kapitels, die von den frühen Russlandberichten gesättigt sind. Auch viele spätere Passagen, wie das viktorianische fünfte Kapitel, nutzen die Nährlösung alter Reise- und Abenteuerphantasien und finden in Orlandos verwegenem Gatten namens Marmaduke Bonthrop Shelmerdine – „there was something romantic and chivalrous, passionate, melancholy, yet determined about him which went with the wild, dark-plumed name"[34] – einen klaren Kristallisationspunkt: „his life was spent in the most desperate and splendid of adventures",[35] wie beispielsweise der beständigen Umsegelung von Kap Horn, die er zur Veranschaulichung gern mit Trockenlaub und Stöckchen auf dem Rasen daheim nachspielt.[36]

Interessant sind solche offen parodistischen Tendenzen nicht zuletzt, weil sie den parodistischen Zug aufnehmen und fortsetzen, der sich bereits in dem Renaissanceepos findet,[37] das den ritterlichen Quellcode für Woolfs

---

2007, S. 183–196, hier S. 184. Hinzu kommen weitere einschlägige Essays zur literarischen Tradition englischer Seefahrt, wie z.B. „Sir Walter Raleigh", „Robinson Crusoe", „The Captain's Deathbed" über Frederick Marryat, „Joseph Conrad" und „Mr. Conrad: A Conversation".

30 Fox, *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*, S. 33.

31 Fox, *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*, S. 46.

32 DiBattista, *Imagining Virginia Woolf*, S. 157.

33 Blyth, „*Orlando* and the Tudor Voyages".

34 Woolf, *Orlando*, S. 146.

35 Woolf, *Orlando*, S. 146.

36 Woolf, *Orlando*, S. 149.

37 Pauline Scott, „The modernist Orlando: Virginia Woolf's refashioning of Ariosto's *Orlando Furioso*", in: *Modern Retellings of Chivalric Texts*, hg. v. Gloria Allaire, Aldershot: Ashgate 1999, S. 83–98, hier S. 87.

moderne Version bildet, wie gleich ihr Titel offenlegt: der *Orlando Furioso* von 1516, der ihrem Helden bzw. ihrer Heldin auch den Namen gibt. Das beziehungsreiche Spiel, das Woolf hier mit der noblen Genealogie ihrer Geliebten Vita Sackville-West, dem Gender der Hauptfigur, dem Genre der *romance* und speziell mit dem Ariost-Epos treibt, ist verschiedentlich schon untersucht worden.[38] Daher genügen zwei Details. Erstens, dass dieses intertextuelle Abenteuernetz einen Ankerpunkt in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die der Roman einfängt, umspielt: In Knole House, dem Stammsitz der Familie Sackville, daher Vitas Geburtsort und Orlandos Zuhause, ist ein Raum mit Wandteppichen ausgestattet,[39] die tatsächlich Szenen aus *Orlando Furioso* zeigen und selbstredend im Roman – gleich zu Beginn und dann einmal pro Kapitel[40] – erwähnt werden. Das Teppichtextil, das schon Ariost, der seine Erzählfäden bekanntlich von Boiardo übernahm, zur Selbstdeutungsfigur seines Epentextes diente,[41] gibt auch dem modernen Text die Schreibanleitung, um die Erzählwelt mit alten Ritterbildern auszustatten und deren Handlungs- wie Erscheinungsmuster fortzuweben: das Prätextil stellt die erforderlichen Abenteuerfäden zur Verfügung, sie brauchen nur noch neu verknüpft zu werden.

Zweitens aber, und dies ist meine eigene Vermutung, kann der Akt der Namens- sowie Titelgebung, *Orlando*, der eine zeitgenössische Person ostentativ mit einer episch-mythologischen Maske versieht, auch als Reverenz, sei sie emphatisch oder ironisch, an den größten modernistischen Roman gelesen werden, der für eben diesen Akt notorisch ist: Joyces *Ulysses* (1922), den Woolf, wie man weiß, mit besonderer Aufmerksamkeit las und in *Modern Fiction* selbst als Beispiel jener neuen, zeitgemäßen Romanpoetik anführt,[42] der auch sie zustrebt. Allen voran ist *Mrs Dalloway* Ausdruck und Agent dieses Bestrebens und ist offenkundig unter dem Eindruck von *Ulysses* konzipiert.

Damit komme ich auf mein Zentralbeispiel zurück, den vorsätzlichen Großstadt- und Gegenwartsroman, in dem doch ein ganz anderer Wind weht, in dem sich keine alten Wandteppiche finden, keine Ritterreminiszenzen oder Kap Horn-Romanzen, der von Alltagszug durchlüftet und von Verkehrslärm durchzogen ist: an *diesem* Roman muss sich meine These, dass Woolfs

38 Z.B. in Scott, „The modernist Orlando“; Maureen M. Melita, „Gender identity and androgyny in Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* and Virginia Woolf's *Orlando: A Biography*“, in: *Romance Notes* 53.2 (2013), S. 123–133.

39 Louise DeSalvo, „A Note on the Tapestries in Knole House“, in: *Virginia Woolf Miscellany* 12 (1979), S. 3 f.

40 Scott, „The modernist Orlando“, S. 85.

41 Peter DeSa Wiggins, *Figures in Ariosto's Tapestry: Character and Design in the Orlando Furioso*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1985.

42 Woolf, *Collected Essays*, Bd. 2, S. 107.

Erzählkunst der Moderne weiterhin im Kraftfeld alter Abenteuer kreist, erst eigentlich bewähren. Bei *Orlando* und *The Voyage Out* steht das ernsthaft nicht in Frage, bei *Mrs Dalloway* durchaus, dem herausragenden Beispiel für Woolfs „ethics of the ordinary",[43] der erzählerischen Würdigung von zeitgenössischer Alltäglichkeit. Diese Agenda ist womöglich allein daraus schon ersichtlich, dass der Roman schlicht mit dem Titel *Mrs Dalloway* versehen ist, was die Titelfigur zwar der patriarchalen Namensgeberschaft des Ehegatten unterstellt, wie sie selbst in Bond Street räsoniert,[44] nicht aber wie Joyces Mr Bloom einer antiken Deutungsdominanz unterwirft, denn der Titel lautet nicht etwa *Penelope* oder *Ariadne* oder dergleichen. „Down, down, into the midst of ordinary things":[45] hier ist viemehr der Gegenwartsalltag Programm.

Denken wir nur an die Wochentage, „Monday or Tuesday", wie in *Modern Fiction* zelebriert; *Monday or Tuesday* ist ja ebenfalls der Titel einer Sammlung von acht Kurzgeschichten, die Woolf 1921 herausbringt. Und Wochentage sind es auch, die Clarissa Dalloway zum Ausdruck höchsten Lebensglücks gereichen: „that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; [...] it was enough."[46] Wem es genug ist, dass ein Tag dem andern folgt und dass man jeden Morgen aufwacht, den wird man schwerlich einen Abenteurer nennen wollen. Es muss damit zusammenhängen, dass *Mrs Dalloway* im Kern eine Geschichte über Fifty-Somethings ist, „a novel about the pain of aging",[47] dass ein Spaziergang durch den Park und ein paar Blumen bereits so beseligen, dass man seitenweise davon lesen mag. Denn natürlich sind sämtliche Geringfügigkeiten, die hier ausgebreitet werden, keinem trotzigen Beharren auf dem bloß Banalen geschuldet, sondern folgen dem emphatischen Bekenntnis zur Erleuchtungskraft des Prosaischen, den Epiphanien, die das erzählerische Weltprogramm einlösen. Genau darin sieht bekanntlich Erich Auerbach die Strategie aller modernen Wirklichkeitsdarstellung, die er an *To the Lighthouse* aufzeigt: dass sich das Vertrauen der Erzählung von äußeren Wendepunkten auf alltägliche Vorgänge verlagert,[48] weshalb ein „ganz geringfügiges Ereignis",[49]

43 Lorraine Sim, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Burlington VT: Ashgate 2010, S. 175.

44 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 11.

45 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 139.

46 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 134.

47 Kate Flint, „Victorian Roots: The Sense of the Past in *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*", in: *Virginia Woolf. New Casebook*, hg. v. James Acheson, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, S. 46–59, hier S. 58.

48 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen: Francke 1994 [1946], S. 509.

49 Auerbach, *Mimesis*, S. 491.

wie die Länge eines braunen Strickstrumpfs auszumessen, zugleich das anders nicht mehr greifbare Gesamtmaß der Erzählwelt angibt.

In dieser Perspektive allerdings wird es für meine These schwer, vielleicht unmöglich, Abenteuermuster oder -energien im modernistischen Erzählen zu behaupten. *Mrs Dalloway*, darauf kann man sich ohne weiteres verständigen, wäre in dieser Perspektive geradezu *der Anti*abenteuerroman. Dennoch ist das nicht die einzige Perspektive und nicht die einzig mögliche Lesart des Romans; oftmals und oft unvermittelt öffnet er den Blick auf andere, abgründige Textschichten. Beispielsweise wenn an diesem warmen Sonnentag eine mediterrane Neulondonerin wie Rezia Smith plötzlich von der finsteren Vorzeit ihrer neuen Heimat heimgesucht wird – „the country reverts to its ancient shape, as the Romans saw it, lying cloudy, when they landed, and the hills had no names and rivers wound they know where – such was her darkness",[50] womit offenkundig Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) in Woolfs Alltagsprosa einbricht, bis hin zum Ausruf „Horror! horror!"[51], den schon Conrads Abenteurer im fernen Schreckenszentrum hören muss –, dann wird die sommerliche Stadt zu einer Echokammer, in der sich auch erschreckend dunkle, fremde Stimmen brechen. Das sollte uns zum Aufbruch ins erneute Lesen fordern.

Meer

Nicht erst auf ihrer Abendgesellschaft erscheint Clarissa Dalloway als „mermaid";[52] auch wenn sie den Londoner Verkehr betrachtet, überkommt sie immer das Gefühl „of being out, out, far out to sea and alone".[53] Ihre Tochter ist also bei weitem nicht die einzige, wie anfangs zitiert, die eine urbane Erfahrung in ihrer Vorstellung zu einer maritimen umschreibt. Die Meeresmetaphorik ist vielmehr allgegenwärtig, umspielt und umspült viele Details des erzählerischen Raums, der sich damit nicht nur auf die Realia der Londoner Großstadttopographie beziehen lässt, sondern zugleich metaphorische Bezüge zu einem konsistenten Bildfeld formt, für das der Titel *The Waves* schon ebenso zutreffend wäre wie für Woolfs späteren Roman (von 1931). So fasst Elfi Bettinger in ihrer Studie zu Woolfs Metaphorik den Befund zusammen: dass ‚Wasser' in allen Konfigurationen „den absolut privilegierten Bildspender" in

50 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 26.
51 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 29.
52 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 191.
53 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 9.

Mrs Dalloway darstellt[54] und diesen London-Roman somit in einen maritimen Deutungshorizont einrückt, den der Text autoreflexiv ausweist. Wenn Clarissa nämlich ihre grundlegende Skepsis gern in ein Bild des Schiffbruchs fasst, das sie aus der Lektüre einschlägiger Autoren übernimmt – „they were fond of these nautical metaphors“[55] –, dann „betont hier der Roman seine eigene Intertextualität“,[56] die ihn durchweg mit solcherlei Lektüre und dem konventionellen Bildfeld ‚Leben als Seereise‘ verbindet, darunter auch mit Woolfs eigener früher Schiffserzählung *The Voyage Out*, denn immerhin war dieser Debütroman ja schon der Ort, um Clarissa Dalloway sowie ihren Gatten namentlich als Seefahrtpassagiere einzuführen. Auch wenn wir ihr zehn Jahre später als Großstadtgängerin wiederbegegnen, bewegt sie sich doch weiterhin „im Meer des Lebens“[57] und damit in einem Erzählfeld, das aus der Tradition klassischer Seefahrtabenteuer à la Hakluyt längst vertraut ist. Welche Funktion kommt ihm nun im neuen Alltagskontext zu?

Wichtig scheint zunächst, die vielen Ankerpunkte im Realen anzuerkennen, die der Romantext auslegt – Straßen, Gebäude, Geschäfte, Kirchen, Plätze, Parks, alle auf dem Stadtplan Londons auffindbar[58] –, als suche er, sich dezidiert in einer Alltagswirklichkeit zu orten, die seinen Leser*innen gut bekannt ist. Keine exotischen Küsten, keine fernen Inseln, auch keine Muskoviter oder Ritterteppiche, allein das *hic et nunc* der Metropole gibt ihm Material, das Gewohnte eben, wie die Abfolge der Wochentage. Erst auf diesem grauen Großstadtpflaster wird bedeutsam, wenn plötzlich doch die Phantasien wuchern.

Bei Peter Walsh beispielsweise, Clarissas einstigem Verehrer, den sie vor dreißig Jahren abwies, der daraufhin nach Indien zog, sich dort auf allerhand Affären einließ und jetzt nach London zurückkehrt, um einen Scheidungsanwalt aufzusuchen und nebenbei der Jugendliebe einen Besuch abzustatten. Wie viele der Romanfiguren streift er den ganzen Tag lang zumeist ziellos durch die Stadt und gibt sich doch seltsam berauscht, ja verjüngt, von all den Möglichkeiten, die sie zu eröffnen scheint: „he […] stood at the opening of endless avenues, down which if he chose he might wander. He had not felt so young for years.“[59] So setzt er in den Straßen nicht nur imaginativ die Schiffspassage fort, die ihn am Vorabend zur fremd-vertrauten Heimat brachte; er starrt und geht auch hemmungslos einer schönen jungen Frau nach, die ihm zufällig

54 Bettinger, *Das umkämpfte Bild*, S. 139.
55 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 85.
56 Bettinger, *Das umkämpfte Bild*, S. 141.
57 Bettinger, *Das umkämpfte Bild*, S. 132.
58 Paul K. Saint-Amour, „Mrs Dalloway: of Clocks and Clouds“, in: *A Companion to Virginia Woolf*, hg. v. Jessica Berman, London: Wiley 2016, S. 79–84, hier S. 79.
59 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 57.

begegnet, folgt ihr dreist bis vor die Haustür und fühlt sich dabei prächtig wie ein Freibeuter: „an adventurer, reckless, he thought, swift, daring indeed (landed as he was last night from India), a romantic buccaneer, careless of all these damned proprieties".[60] Die Szene spielt in Cockspur Street – tatsächlich auch ein ganz realer Ankerpunkt, d.h. realer Straßenname (mutmaßlich von The Cock Tavern herrührend[61]), doch fast schon *zu* signifikant, um wahr zu sein. Da braucht es kaum mehr noch das Taschenmesser, das Walsh den ganzen Tag in seiner Hosentasche auf- und zuklappt,[62] um die Männlichkeitskrise zu markieren, die Woolf an dieser Figur vorführt und prominent im Rückgriff auf den Abenteuerfundus inszeniert, eine Art Parallelaktion zu Orlandos Gatten Shelmerdine. Bei Walsh indes dient diese Ausstellung abenteuerlicher Potenz- und Eroberungsrhetorik nicht nur zur Distanzgeste gegenüber einer dezent lächerlichen Freiergestalt, immerhin einer von drei zentralen Fokalisatoren des Romans, sondern dem modernen Erzähltext zugleich zur Distanznahme zu den lächerlichen alten Plotmustern, von denen er sich abstößt.

Wie aber ist Elizabeths Piratenphantasie auf ihrer Busfahrt zu The Strand zu bewerten, ins Unbekannte der Londoner City, und welche Rolle spielt sie im Romankontext? Damit zurück zur eingangs schon zitierten Szene,[63] der Passage auf dem Oberdeck. Etliches daran ist doch bemerkenswert.

Elizabeth besteigt den Omnibus, wie ausdrücklich gesagt wird, „competently" und als erste, was zumindest darauf deutet, dass auch Busfahren gekonnt sein will. Sofort gewinnt auch das Verkehrsmittel – „the impetuous creature" – stark animistische, zugleich animalische Züge, metaphorisch zwischen Pferd und Schiff changierend, so dass Elizabeth sowohl als Reiterin wie auch als Seglerin figuriert, zuletzt auch noch als hölzern-weiße Gallionsfigur, d.h. in eigentümlicher Verbindung von Stillstellung und Vorwärtsdrang, Passivität und Aktivität, Erstarrung und Bewegung, Beherrschtsein und Beherrschen. Eigentümlich erscheint auch, dass Elizabeth sich einerseits im Kollektiv bewegt – schließlich fährt sie im vollen *Omni*bus –, andererseits doch eine singuläre Stellung einnimmt, denn während die britische Mittelklasse, wie es an anderer Stelle heißt,[64] mit Schirm und Päckchen brav und seitwärts auf dem Oberdeck Platz nimmt, bildet sie klar eine Pionierfigur, ganz vorn, herausgehoben aus der Menge, exzeptionell, vorauseilend – „having no eyes to meet" – und somit freigestellt. In jedem Fall befindet sich die junge Frau freudig erregt „on top", nimmt

60 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 58.
61 Weinreb, *The London Encyclopedia*, S. 199.
62 Z.B. Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 47, 172, 180.
63 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 148 f.
64 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 18.

die rhythmisch mitreißende Bewegung, die sie verspürt, am eignen Körper auf – „to each movement of the omnibus the beautiful body […] responded freely" – und demonstriert somit die sexuelle Wortbedeutung von *to ride*, die das *OED* mit „to have sexual intercourse, esp. when positioned on top"[65] definiert und bereits im mittelalterlichen Sprachgebrauch belegt. Zu dieser Metaphorik passt die explizite Formulierung „like some one penetrating"[66] für Elizabeths anschließende Exploration, als sie den ungeplanten Ausflug in den unvertrauten Osten zu Fuß fortführt, ohne jedoch in die sonderbaren Gassen und verführerischen Seitenstraßen – „queer alleys, tempting by-streets,"[67] die sie dort sieht, einzudringen (der homosexuelle Sinn von *queer* kommt laut *OED* genau zu jener Zeit in England auf). Stattdessen schaut sie nach der Uhr und geht nach Haus.

Auch wenn ihr Abenteuer also auf der Handlungsebene stockt, bevor es überhaupt richtig in Fahrt kommen konnte, ist es auf der Erzählebene prominent präsent, besonders in den sprachlichen Figuren, die den Rausch der Entdeckung in altvertraute sexuelle Tropen fassen, wie wir sie namentlich von Raleigh kennen – mit dem eklatanten Unterschied jedoch, dass sich die Geschlechterrollen umkehren: hier ist es eine Abenteurer*in*, die phantasiert und penetriert.

Wie aber ist ihre Abenteuerszene in den Roman eingebettet und ins Verhältnis zu der Alltagswelt gesetzt, „the patterns of ordinary experience,"[68] die er ansonsten programmatisch ausbreitet? Was wäre darin wohl ihre Funktion? Solche Fragen sind entscheidend für die zentrale These, der ich nachgehe, doch die Erzählsignale, die sie klären helfen könnten, weisen in verschiedene Richtungen.

Einerseits gibt es Hinweise, die das Außerordentliche dieser Tochterfigur und ihrer Abenteuerfahrt sehr klar herausstellen. Elizabeth ist mit Abstand die jüngste der Protagonisten, genauso alt wie Orlando, als wir ihm zuerst begegnen, und bleibt eigentlich bloß Rand- oder Kontrastfigur. Ihr Fahrtziel liegt, wie ausdrücklich gesagt wird, außerhalb der üblichen Familienwege, „for no Dalloways came down the Strand daily",[69] wie übrigens die Tochter auch rein phänotypisch schon aus dem Familienmuster fällt: dunkelhaarig, mandeläugig, voll „Oriental mystery",[70] so dass die eigne Mutter spekuliert,

65 „ride, v.", *OED Online*, Oxford University Press. http://www.oed.com.emedien.ub.uni-muenchen.de/view/Entry/165652?rskey=Oa493L&result=6 (28.04.2019), 20a.
66 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 150.
67 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 151.
68 Sim, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*.
69 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 151.
70 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 134.

ob in ihr wohl das Erbteil eines schiffbrüchigen Mongolen durchschlägt, mit dem sich vielleicht eine Ahnin vor hundert Jahren eingelassen haben mag[71] – alles Erzählelemente, die Elizabeth und ihre Eskapade als exzeptionell kennzeichnen.

Andererseits finden sich Signale, die sie gerade gegenläufig in Kontinuität setzen. Dafür spricht nicht allein die suggestive Meeresmetaphorik, die alles durchzieht. Auch die Busfahrt auf dem Oberdeck erscheint im Nachhinein als Nachvollzug einer Leidenschaft, der früher ihre Mutter anhing. Aus einer der späteren Tunnelpassagen, d.h. einem erzählerischen *flashback* von Walsh, wissen wir, dass Clarissa selbst in jungen Jahren gleichfalls solche ausgelassenen Omnibustouren auf dem Oberdeck unternahm, „for they used to explore London and bring back bags full of treasures"[72] – veritable Kaperfahrten, die man der reifen Mrs Dalloway womöglich kaum mehr zutraut. Ihr junger Geist jedoch lebt offenkundig in der Tochter fort. Denn von Clarissa stammt im Übrigen nicht nur die distanzierende Beobachtung der braven Mittelklassebriten, die sich auf dem Oberdeck in Reih und Glied mit Pelz und Schirm platzieren, was sie als Gipfel der Lächerlichkeit verachtet: „more ridiculous, more unlike anything there has ever been than one could conceive".[73] Von Clarissa erfahren wir zudem, dass sie mit ihrer Jugendfreundin Sally einst in eine „queer alley" zumindest hineingeschaut haben muss, als sie sich leidenschaftlich küssten, ein Moment, der ihr die ganze Welt, wie es im vielsagenden Potentialis heißt, hätte verkehren können.[74] Auch hier also erscheint Elizabeths Verkehr weniger wie eine Ausnahme, denn vielmehr als Verwirklichung von alltagsüberschreitenden Potenzen, denen ihre Mutter längst entsagt hat – oder sollte die Londoner Gesellschaftsdame wie Andersens bekannte Meerjungfrau doch weiterhin noch einer anderen, untergründigen Lebenswelt verbunden sein?

Was jedenfalls Elizabeths Piratenphantasie angeht, ist drittens zu vermerken – und dieser Bezug ist entscheidend –, dass es selbst dafür einen realen Ankerpunkt gibt. Das Schlüsselwort der gesamten wilden Passage, „a pirate", lässt sich nämlich nicht nur maritim und metaphorisch lesen, sondern hat einen ganz konkreten Alltagssinn im Londoner Nahverkehr der frühen zwanziger Jahre.[75] Als „pirate" bezeichnete man damals unabhängige Busunternehmen, die auf vielfrequentierten Routen den eigentlichen Linienbussen

71 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 134.

72 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 167.

73 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 18.

74 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 38.

75 Richard Dennis, *Cities in Modernity: Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 127.

Kundschaft raubten, indem sie Haltestellen, an denen viele Leute standen, eigenmächtig anfuhren und dabei schneller sein mussten als die offizielle Konkurrenz oder andere Piraten, weshalb sich Busfahrer oft regelrechte Wettrennen durch die Innenstadt lieferten, um bei der Jagd nach Passagieren möglichst fette Beute zu machen.[76] Genau das fängt diese Erzählpassage ein – „for a pirate it was, reckless, unscrupulous, bearing down ruthlessly, circumventing dangerously, boldly snatching a passenger" usw.[77] –, die somit doch sehr anders funktioniert als die Freibeuterphantasie bei Peter Walsh und seinem Stalking. Hier korreliert der Gedankenstrom einer Figur mit einem Protokoll der täglichen Verkehrslage, weshalb die Piraterie nicht bloß einer Tagträumerei entspringt, sondern die Abenteuerlust einer zukunftshungrigen Londonerin mit der Abenteuerlichkeit des modernen Alltags in London zusammendenkt und zusammenbringt, wo schon das Überqueren einer Straße, wie bereits in E. M. Forsters *Howards End* (1910) bemerkt, wahrhaft Risikobereitschaft fordert.[78] Was daher subjektiv und objektiv, was Ausdruck eher einer Phantasie und was Beschreibung einer Straßenszene, was metaphorisch oder buchstäblich zu nehmen ist, lässt sich bei diesem Abenteuer kaum mehr trennen. Elizabeth, in deren Namen schon das große Zeitalter der Weltentdeckungen nachklingt, scheint gleichermaßen singulär wie repräsentativ. Ohnehin liegt das entscheidende Moment voraus: *bevor* Elizabeth den Bus besteigt, in Victoria Street wartend, unentschlossen, wohin überhaupt es gehen soll, beseelt nur von dem Drang, noch nicht nach Haus zu müssen:

> Buses swooped, settled, were off – garish caravans, glistening with red and yellow varnish. But which should she get on to? She had no preferences. Of course, she would not push her way. She inclined to be passive.[79]

Sich treiben oder gleiten lassen, ohne klare Vorstellung, keinen bestimmten Bus zu wollen und kein genaues Ziel zu haben, sondern abwarten und sehen, wohin der Verkehrsstrom führt und welcher Impuls kommt – „Suddenly Elizabeth stepped forward"[80] –: *das* ist die Grunddisposition von Abenteurern,

---

76 1923 sollen 159 solcher Piratenbusse in London unterwegs gewesen sein, bevor im Folgejahr eine gesetzliche Regelung getroffen wurde, der *London Traffic Act* von 1924, um solche Auswüchse eines radikalen Marktliberalismus bzw. Raubtierkapitalismus zu unterbinden und den gesamten Londoner Nahverkehr in einer Dachgesellschaft zusammenzuführen. „So *Mrs Dalloway*, published in 1925 and set in 1923, precisely captures this moment of competition on the city streets." Dennis, *Cities in Modernity*, S. 127.

77 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 148.

78 E.M. Forster, *Howards End*, London: Edward Arnold 1973 [1910], S. 106.

79 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 148.

80 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 148.

die einfach nur hinaus wollen, von Rittern, die dem Pferd die Zügel lassen, oder von Adoleszenten wie Jim Hawkins in *Treasure Island*, dessen entscheidende Initiationspassage damit beginnt, dass er sein kleines Boot der Strömung anvertraut.[81] Erst diese passive Aktivität, das eigene Geschick einer höheren Instanz zu überlassen, die den Zufall arrangiert und sämtliche Umwege und scheinbar beiläufige Vorkommnisse einem großen Kursus einfügt, der irgendwann zum Ziel führt: *diese* Prädisposition macht Glücksritter vor allem aus, eben weil sie selbst das Ziel, das ihnen zugedacht ist, stets nur vage wissen und allenfalls im Nachhinein, d.h. rückblickend, als solches erkennen – ein halbbewusster Vorwärtsdrang, den man mit Woolfs zitierter Tagebuchpassage, in der sie die Entdeckung ihrer „Tunnel" feiert, „groping" nennen könnte. „Another penny was it to the Strand? Here was another penny, then. She would go up to the Strand."[82]

Damit, so meine ich, ist zugleich das Erzählprinzip beschrieben, das den gesamten Roman vorwärts bringt (und übrigens auch seinem Entstehungsprozess entspricht, als Assemblage aus vorliegenden Short Stories und diversen anderen Einzelstücken[83]). Seine vielen unscheinbaren Straßenszenen, Alltagsimpressionen, Park- und Pflasterspaziergänge sowie Zufallstreffen ordnen sich im Nachhinein zu einer großen Choreographie, die alle Einzelgänger auf Kurs setzt oder, um die Teppichfigur aufzugreifen, alle Fäden in ein großes Muster einflicht, Werk einer arrangierenden Erzähl- bzw. Schicksalsautorität, die selber niemals sichtbar wird. Allenfalls ließe sich die mysteriöse Himmelsschrift des Flugzeugs, das seine Kreise über London zieht, ohne doch eine entzifferbare Mitteilung zu hinterlassen,[84] als ein Erzählphantom auffassen, das jene überschauende und verknüpfende Macht zur Erscheinung bringt. Am Boden gibt indessen der Erzählmodus des *stream of consciousness* einer Kontingenzerfahrung Raum, die wohl die Regeln der Satzordnung ignorieren, kaum aber die Muster des überlegenen Arrangements leugnen kann[85] und somit einer Schicksalsinstanz zuspricht, der auch Macht zur Ordnungsstiftung zukommt. Den unkalkulierbaren Momenten spontaner Erhellung – *epiphanies* – bleibt

81 Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, hg. v. John Seelye, Harmondsworth: Penguin 1999 [1883], S. 122–125. Vgl. hierzu meinen Online-Essay „Ancient appetites: Stevensons *Schatzinsel*" im Lektüre-Logbuch der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers". https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/lektuere-logbuch/treasure-island/doering_ancient_appetites.pdf (28.04.2019).

82 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 149.

83 Zum Entstehungsprozess, den Woolf selbst im Rückblick kohärenter darzustellen pflegte, als er sich aus den Quellen rekonstruieren lässt, siehe z.B. den Bericht bei Julia Briggs, *Virginia Woolf. An Inner Life*, London: Allen Lane 2005, S. 138–145.

84 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 21 ff., 30 ff.

85 Vgl. Saint-Amour, „Mrs Dalloway: of Clocks and Clouds", S. 84.

somit doch ein Providenzplot eingeschrieben, der die Alltagsprosa überformt. In einem Roman, der mit der Mitteilung beginnt, dass die Türen aus den Angeln[86] und somit die herkömmlichen Schließ- und Ordnungsmuster außer Kraft sind, ergeben sich auf diese Weise folgerichtig ungewohnte Durch- und Ausblicke.

Was aber ergibt sich aus all dem für unsere zentrale Frage nach dem Abenteuer in der Moderne?

Untergrund

Ist also Virginia Woolf eine Abenteuerautorin und ist *Mrs Dalloway* ein Abenteuerroman? Die angemessene Antwort darauf lautet ‚nein und ja' – eine Ambiguität, die für das Werk dieser Autorin durchaus typisch[87] und für Projekte wie *Orlando* programmatisch ist, denn hier spricht das Ambige bereits schon aus dem Namen, der, wie Rachel Bowlby zu bedenken gibt,[88] die Worte *or* und *and* verbindet.

In diesem Sinn, so meine ich, kann auch eine Lektüre von *Mrs Dalloway* (ein Name übrigens, der mit *away* die Ferne anklingen lässt) Verbindungen freilegen, die ins emphatisch modernistische Erzählprojekt aus alten Traditionsbeständen führen und jetzt ein Erbteil geltend machen, das vielleicht nur ungern eingestanden wird, erst recht von einer Erzählerin, die Kontinuitätsbegehren in der Figur von Richard Dalloway, wie eingangs schon zitiert, verspottet. Doch mit der Einstülpung des maritimen Außenraums ins Innere der imperialen Metropole, tritt sie das Erbe an und holt es zugleich aus der männlichen Vererbungslinie heraus. Zwar kündigt sie den Pakt, den Abenteuerfiktion einst mit Raum- und Zeitdistanzen eingegangen ist, entschieden auf, wenn sie Piratenschiffe in The Strand, Kaperfahrten in Whitehall oder Freibeuterromanzen in Cockspur Street entdeckt; die Kontinuität zur Tradition jedoch bleibt unverkennbar.

Dass europäische Literatur seit der Sattelzeit um 1800 von sich grundsätzlich den Verzicht auf alles Abenteuerliche fordert, um ihre eigene Modernität auszurufen, ist eine forschungsleitende These des vorliegenden Bandes.[89] Dem-

86 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 3.

87 Vgl. Molly Hite, *Woolf's Ambiguities. Tonal Modernism, Narrative Strategy, Feminist Precursors*, Ithaca: Cornell University Press 2017.

88 Rachel Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations*, Oxford: Basil Blackwell 1988, S. 50.

89 Wie auch des größeren Forschungsprojekts, „Philologie des Abenteuers", aus dem er hervorgeht, vgl. Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm der DFG-Forschungsgruppe *Philologie des Abenteuers*". https://www.abenteuer.fak13.

gegenüber mag mein Beitrag zeigen, dass es durchaus produktiv sein kann, das Selbstverständnis der Moderne, wie es auch Woolf emphatisch formuliert, mit dem zu konfrontieren, was es uns gern vergessen machen will. Das ist nicht besserwisserisch gemeint. Im Gegenteil: meine Lektüre will einen Roman wie *Mrs Dalloway* weniger zum Objekt der Untersuchung machen, als vielmehr ausdrücklich versuchen, ihm bei den Beobachtungs- und Untersuchungsleistungen, wie er sie selbst vornimmt, zu folgen, da es mir evident erscheint, dass er schon seinerseits die alte Abenteuertradition gezielt beobachtet und für die Moderne reperspektiviert, das heißt: zurückholt und noch einmal anders liest. Dieser anderen Lesart sind wir ein Stück gefolgt, auch wenn ich nur, wie Auerbachs moderner Philologe, wenige Bruchstücke daraus eingehender betrachten konnte. In diesem Sinn noch eine weitere Betrachtung bzw. Überlegung.

Ende Juli 1925 – wenige Wochen zuvor ist *Mrs Dalloway* erschienen, Woolf arbeitet bereits an *To the Lighthouse* – notiert sie im Tagebuch, dass sie für ihre Erzählprojekte die Bezeichnung „Roman" ablehnt und durch etwas Neues ersetzen will, am liebsten „Elegie".[90] Damit spricht sie ein Genre an, das man aus ganz anderen Zusammenhängen kennt, aus dichterischer Rückschau, Totenklage und Erinnerung, daher zugleich ein Genre, das eng mit Trauerritualen, Begräbnis- und Gedächtnispraktiken verbunden ist. Was Elegien generell an kultureller Arbeit leisten, hat Peter Sacks als einen Translationsprozess beschrieben, der den akuten, unsagbaren Schmerz in kulturell vermittelbare Formen überführt und ihn somit – im bewährten Mehrfachsinn des Wortes – aufhebt. Auf diese Art gewinnt physisch Verlorenes symbolische Repräsentanz und Persistenz und zwar gerade weil das eigentlich Symbolisierte mit der Zeit an affektiver Energie verliert, wenn nicht sogar schlicht in Vergessenheit gerät. So findet sich, um ein urbanes Beispiel aufzurufen, in der Londoner City eine gewaltige Steinsäule, die unter der generischen Bezeichnung „The Monument" bekannt ist und von der schon Sigmund Freud erklärte,[91] dass kein Londoner mehr Tränen über sie vergieße, wenngleich sie doch ein Mahnmal für die große Feuerkatastrophe ist, die 1666 die gesamte Stadt zerstörte. Der alte Trauerfallbezug ist längst verblasst, das steinerne Monument jedoch besteht und bleibt

uni-muenchen.de/index.html (16.11.2019). Zur aufklärerischen Kritik am Abenteuer im Zuge der neuen Romanpoetik des 18. Jahrhunderts siehe auch den Beitrag von Oliver Grill in diesem Band.

90 Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 3, S. 34; vgl. Daniel Bedggood, „*Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*: The Novel as Elegy", in: *Virginia Woolf. New Casebook*, hg. v. James Acheson, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, S. 152–164.

91 Sigmund Freud, „Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen", in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a.M.: Fischer TB 1999 [1909], Bd. 8, S. 1–60, hier S. 11.

präsent und sei es nur im Namen des lokalen U-Bahnhofs. Was aber soll an einem Gegenwartsroman wie *Mrs Dalloway* elegisch sein?

Woolfs selbstgewähltes Genremuster weist in der Tat mit Nachdruck auf einen Aspekt, der insgesamt für diesen Roman prägend ist: die Präsenz der Toten, die am Rande der Erzählwelt kenntlich werden – von Clarissas Schwester Sylvia, an die sich Walsh flüchtig erinnert,[92] bis zum traumatisierten Kriegsheimkehrer Septimus, „a drowned sailor on a rock",[93] der sich zum Ende umbringt. J. Hillis Miller hat sogar sämtliche Wiederholungselemente des Erzählvorgangs als eine Totenwiederkehr beschrieben – „narration is repetition as the raising of the dead"[94] – und dazu das Lied, das eine Straßenmusikantin am Regent's Park zum Besten gibt und das den Erzähltext nur in suggestiven Klangfetzen erreicht – „ee um fah um so / foo swee too eem oo"[95] –, in ingeniöser Detektivarbeit als „Allerseelen" von Richard Strauß identifiziert (op. 10, Nr. 8);[96] die Schlüsselzeile daraus lautet: „Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei". Also sollte uns die helle Junisonne nicht darüber wegtäuschen, dass dieses London, wo der Stundenschlag der Glocken wie ein Memento Mori klingt[97] und wo die Titelfigur gleich zu Anfang alles Lebensglück des „here" und „now", das sie genießt,[98] unter dem Vorzeichen des eigenen Endes sieht, auch eine jener Untotenstädte ist,[99] wie sie die Zwischenkriegsmoderne so oft literarisch ausgestaltet hat.

Das ist deshalb von Belang, weil damit der Prozess der Untertunnelung und Höhlengrabung, den Woolf, wie zitiert, als die entscheidende Entdeckung ihres Schreibvorgangs betrachtet, eine tiefere Bedeutsamkeit erlangt. Die erzählerische Wirkung dieser Höhlen beschreibt Susan Dick als „tug of the past;"[100] Miller sieht sie als ein kollektives Unbewusstes des Romans – „each person's mind connects with all the other minds, in a vast cavern where all the tunnels end"[101] – und deutet den Schluss auf Clarissas Party, wo sich die Besucher wie Wiedergänger ihres Lebens einfinden, als einen Totentanz.[102]

---

92 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 85.

93 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 75.

94 J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge MA: Harvard University Press 1982, S. 178.

95 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 88 ff.

96 Miller, *Fiction and Repetition*, S. 189.

97 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 54.

98 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 9.

99 Vgl. Vera Kaulbarsch, *Untotenstädte. Gespenster des Ersten Weltkriegs in der literarischen Moderne*, München: Wilhelm Fink 2018.

100 Dick, „The Tunnelling Process", S. 189.

101 Miller, *Fiction and Repetition*, S. 182 f.

102 Miller, *Fiction and Repetition*, S. 190.

Doch auch ohne den Rekurs auf C. G. Jung'sche Archetypik oder die *Macabre*-Tradition lassen sich die narrativen Tunnel als ein Totenreich verstehen, das Woolfs Erzählprojekt grundiert, ein Hades, aus dem fortwährend die Geister in Form versunkener Erinnerungen der diversen Oberflächengänger aufsteigen, während andere wie Septimus zum Ende darin eingehen. Unter dem Strand das Reich der Toten, Grenzgebiet jedes Abenteuers und Randzone des Risikovorhabens, in welcher sich die Helden ihren Pfad durch die Bewährungslandschaft bahnen müssen.

Den Weg zu dieser Unterwelt von *Mrs Dalloway* weisen zwei Spuren, eine literarische und eine urbane. Für erstere ist noch einmal an *Alice's Adventures in Wonderland*, so der Originaltitel, zu erinnern, weil deren Abenteuer, beginnend mit ihrer Passage durch einen Kaninchenbau, ja bekanntlich ebenfalls untergründig vor sich gehen. Was die zweite Spur angeht, lässt sich mutmaßlich auch hier ein spezifisches Realitätsmerkmal in Anschlag bringen, das den Großstadtalltag Londons prominent bestimmt: die Tunnel der Tube, d.h. der Untergrundbahn – ein Labyrinth aus Röhren, welche wie verborgene Leitlinien den urbanen Pflasterhelden untergründig ihre Wege weisen mögen. Denn wie sich an zahlreichen Beispielen zeigen lässt,[103] ist die Londoner U-Bahn nicht lediglich Verkehrsmittel und Kennzeichen der Moderne, sondern immer auch ein Projektionsraum kultureller Ängste sowie Phantasien, von Tod und Sterblichkeit getrieben, selbst wenn die Fortschrittseuphorie des neuen Nahverkehrs gefeiert werden soll: „how they organise, roll out, smooth, dip in dyes, and drive tunnels blasting the rock. Lifts rise and fall; trains stop, trains start as regularly as the waves of the sea":[104] So berauscht sich in *The Waves* eine Figur am Bahnhof Picadilly Circus und feiert den Triumph der U-Bahn, als gelte es, Raleigh'sche Rhetorik in all ihrem Gewaltpotenzial für die Moderne wiederzubeleben.

Kaum weniger euphorisch, doch zugleich in verstörender Bedrohlichkeit lässt sich der Untergrund ins Bild bringen. So zeigt uns ein bekanntes Werbeposter, das Alfred Leete[105] 1927 unter dem Titel „The Lure of the Underground" für London Transport anfertigt (Abb. 8.1), wie eine große Schar von Londoner Passanten sowie Passagieren vom U-Bahn-Eingang förmlich aufgesogen und

103 Vgl. hierzu Tobias Döring, „Of Maps and Moles: Cultural Negotiations with the London Tube", in: *Anglia* 120.1 (2002), S. 30–64; und Tobias Döring, *London Underground: Poems and Prose about the Tube*, Stuttgart: Reclam 2003.

104 Virginia Woolf, *The Waves*, hg. v. Kate Flint, Harmondsworth: Penguin 2000 [1931], S. 149.

105 Dieser Künstler und Grafiker ist vor allem bekannt durch sein Rekrutierungsposter für den Ersten Weltkrieg, „Your Country Needs You", das im September 1914 auf der Titelseite einer Londoner Zeitschrift erstmals erschien und schnell zu einer unzählig oft kopierten und variierten Ikone der Moderne geworden ist.



Abb. 8.1 Alfred Leete, *The Lure of the Underground*, 1927 (© TfL from the London Transport Museum collection)

unerbittlich in die Tiefe des urbanen Raums gezogen wird. Ob und in welcher Weise der mutmaßlich intendierte Werbezweck, Passagiere von den Straßen und den Bussen auf die effizientere U-Bahn umzuleiten, auf diese Weise zu erreichen war, mag offenbleiben. Relevant allein ist Leetes visuelle Umdeutung des Großstadtraums, dessen Gravitationszentrum er in den Untergrund verlegt – eine wahrhaft alptraumhafte Szenerie, die Susan Dicks Beschreibung von Woolfs narrativer Tunnelwirkung als „tug" beim Wort zu nehmen und buchstäblich auszumalen scheint. An einer solchen Diagnostik der Moderne

arbeitet auch Woolfs erzählerische Elegie. „Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei": sofern die Straßensängerin vom Regent's Park tatsächlich dieses Strauß-Lied darbietet, ist daher von Belang, dass sie es exakt an einem U-Bahn-Eingang singt.[106]

Auf diesem Untergrund, wenn man die so skizzierten Kontexte bedenkt, stellen sich die Abenteuerszenerien oder -phantasien, die *Mrs Dalloway* befragt und bietet, noch einmal anders dar. Allein schon, dass Elizabeth bei ihrer Oberdeckpassage so bleich und starr erscheint – „her cheeks the pallor of white painted wood"[107] –, kommt einer Mortifikation gleich und rückt die jugendliche Abenteurerfigur antizipatorisch bereits in eine Reihe mit den Toten, die das Erzählfeld derart markant säumen. So zeigt sich, wie der Rausch des Abenteuers dem Sog des Untergrunds niemals entkommt, wie eng daher die Euphorie des Oberdecks mit der fatalen Dunkelheit der Tunnel in Verbindung bleibt und alle Ausbruchsphantasien am Rande eines Abgrunds balancieren: Der Risikoeinsatz fürs Abenteuer ist das Leben. Den Fluchtpunkt dieser Perspektive bildet die Figur von „old Miss Parry", Clarissas Tante, eine Tote, die in Peter Walshs Erinnerung steinweiß und längst entrückt erscheint:

> She belonged to a different age, but being so entire, so complete, would always stand up on the horizon, stone-white, eminent, like a lighthouse marking some past stage on this adventurous, long, long voyage, this interminable […], this interminable life.[108]

Nicht anders als ein Leuchtturm also figuriert die Tote hier am Horizont des Lebensmeers, ganz in Woolfs eingangs schon markierter maritimer Sehnsuchts- sowie Kennformel des alten Abenteuers, die titelgebend für den Folgeroman wird und die bereits für *Mrs Dalloway*, wie sich hier zeigt, den Alltagshorizont absteckt.

Wer wie Miss Parry in die Totenwelt gelangt ist, kann künftig nur in der Erinnerung der Nachwelt weiterleben. Dazu verfasst man Elegien, so das Argument von Sacks, und dazu muss der oder die Tote ins Symbolische gefasst werden, d.h. in Formen übersetzt, die den akuten Trauerschmerz aufheben und künftig dauernde Gedenkzeichen bereitstellen und zwar auch dann noch, wenn der eigentliche Grund dieses Gedenkens längst im Untergrund versunken ist. Nur das kulturelle Ordnungsmuster solcher rückwirkenden Sinnstiftungen überlebt: was bleibt, ist Elegie. Oder ist es Abenteuer?

---

106 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 88.
107 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 149.
108 Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 178.

Denn auch das Abenteuer lässt sich womöglich weniger als Kategorie des Erlebens denn als eine des Erzählens, mithin Ordnens, Deutens, Sinnschaffens und Überlieferns fassen. Wenn wir mit Mireille Schnyder das mittelalterliche Ritterabenteuer als einen Akt der „Imagination" und „(Nach)erzählung",[109] der „Kontingenzbewältigung" und „Sinngebung",[110] ja als „Produkt eines Erkenntnisprozesses und somit eine Gedankenfigur"[111] verstehen, dann jedenfalls scheint doch ein solcher Akt dieselbe oder zumindest eng verwandte kulturelle Arbeit zu verrichten wie die Elegie, wenn es Verlusterfahrung durch literarische Formgebung zu bewältigen gilt. Beide, Elegie und Abenteuer, wären somit vornehmlich Entlastungsstrategien für den Schrecken unserer Sterblichkeit. In diesem Sinne lässt sich vielleicht sagen, dass *Mrs Dalloway* nicht nur, wie Miller meint, erzählerische Totenbeschwörung und eintägige Auferweckung unternimmt, sondern für die Moderne grund- und vorsätzliche Abenteuertrauerarbeit leistet, den Schrecken eines Weltkriegs bannend, der als Alltagsausbruch glorios begann und jetzt als Trauma nicht mehr enden kann – „all because of the Strand".

---

109 Mireille Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der âventiure", in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Berlin: de Gruyter 2006, S. 369–375, hier S. 369.

110 Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der âventiure", S. 370.

111 Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der âventiure", S. 372.

Elisabeth Hutter

Dem deutschen Abenteuer auf der Spur
Zur Rezeption von Abenteuerliteratur in der Pfadfinderbewegung

Maximilian Bayer, einer der Mitbegründer der deutschen Pfadfinderbewegung, beschrieb im Jahr 1914 eine ihrer programmatischen Inspirationsquellen folgendermaßen:

> „Nicht umsonst ist ein Werk, wie Defoes Robinson Krusoe, zum Allgemeingut der Jugend […] geworden. Darin findet der Junge, was ihn reizt, was er erstrebt: selber etwas zu schaffen, – frei und allein zu sein mit seinen spielerisch-grübelnden Gedanken, – ohne Anleitung nur auf sich gestellt, durch eigene Findigkeit und Geschicklichkeit das Leben einzurichten. In jedem gesunden Jungen steckt ein Robinson."[1]

Der Kerngedanke der Pfadfinderbewegung, nämlich männliche Jugendliche für ein eigenständiges Zurechtfinden in der Welt zu wappnen, basiert Bayer zufolge auf der Überzeugung, dass jeder Junge gerne – wie Defoes Robinson – aus eigener Kraft die Unwägbarkeiten des Lebens meistern will. Es ist auffällig, dass es mit Robinson Crusoe gerade eine literarische Abenteuerfigur ist, die den Pfadfindern als Vorbild dienen soll. Darüber hinaus wird betont, dass die Sehnsucht nach einer abenteuerlichen Robinsonade ein Ausdruck von Gesundheit sei, was suggeriert, dass die Pfadfinderpädagogik die Jugend über das Abenteuer von pathogenen Einflüssen der modernen Zivilisation zu bewahren versucht.

Die in dieser Referenz auf Defoes Helden aufscheinende Diagnose der jugendlichen Bedürfnisse greift in weiten Teilen das auf, was seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Sehnsucht nach einem Abenteuer in Abgrenzung zur bürgerlichen Gesellschaft formuliert wurde: Das selbstständige Agieren und freie Entscheiden des Individuums, das den Fährnissen des Lebens entgegentritt und dabei die Grenzen des Altbekannten überschreitet, wurde von Hegel als verzweifelter Versuch der „Jünglinge" beschrieben, ein „Loch in diese Ordnung hineinzustoßen",[2] nur um schlussendlich doch die

1 Major Maximilian Bayer, *Der Deutsche Pfadfinderbund. Sonderdruck aus dem Handbuch für Jugendpflege*, Langensalza: Hermann Beyer & Söhne 1914, S. 4.

2 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, Bd. 14, hier S. 219.

in ihr vorgesehene Rolle einnehmen zu müssen. Und auch mit Simmel ließe sich dieses ersehnte Abenteuer als etwas begreifen, das „aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt“[3] und insofern nicht den Regeln der eigenen biografischen Relationen innerhalb einer bestehenden Ordnung gehorcht.

Im Folgenden soll näher betrachtet werden, wie die deutsche Pfadfinderbewegung in ihrem Gründungsdokument, dem *Pfadfinderbuch* (1909),[4] gerade mit dem von der gesellschaftlichen Ordnung abweichenden Abenteuer ein Erziehungskonzept für Kinder und Jugendliche entwickelt. Wenngleich sich die deutschen Pfadfinder nach dem Vorbild der britischen *Boy Scouts* entwickelten und viele Elemente von ihnen übernahmen, so zeigt sich im *Pfadfinderbuch* und den darin vorhandenen abenteuerlichen Spielen und Erzählungen ein distinkter Umgang mit dem Abenteuer, den es näher zu bestimmen gilt. Gefragt wird dabei nach den Funktionen, die die Bezugnahmen auf unterschiedliche literarische Abenteuer in diesem programmatischen Gründungstext für das Konzept der Pfadfinderausbildung erfüllen.

Zunächst wird, ausgehend vom britischen Originaltext *Scouting for Boys* (1908),[5] die Grundidee des *Scoutings* skizziert, um so das *Pfadfinderbuch* als Grundlagenwerk der deutschen Pfadfinder in seinem Entstehungskontext zu verorten. Dabei wird eine Diskrepanz zwischen dem Original und der deutschen Fassung im Umgang mit dem Abenteuer aufgezeigt, die aus einer unterschiedlichen pädagogischen Grundausrichtung resultiert. Anders als die britischen *Boy Scouts*, so die These, nutzte die deutsche Pfadfinderbewegung die Bezüge auf moderne Abenteuererzählungen in erster Linie als unterhaltsame Anleihen mit dem konkreten Zweck, die jugendliche Imagination zu stimulieren, weniger jedoch als tatsächliches Erfahrungsmodell für die

3 Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers“, in: ders., *Gesamtausgabe*, 24 Bde., hg. v. Otthein Rammstedt u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, Bd. 12, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Rammstedt, S. 97–110, hier S. 97.

4 Alexander Lion, *Das Pfadfinderbuch. Nach General Baden-Powells Scouting for Boys, unter Mitwirkung von Offizieren und Schulmännern*, Faksimile der deutschen Erstausgabe von 1909, Baunach: Spurbuch 2014. Die historische Entwicklung der deutschen Pfadfinderbewegung ist gut erforscht, vgl. z.B. die interdisziplinären Beiträge im Sammelband *Pfadfinden. Eine globale Erziehungs- und Bildungsidee aus interdisziplinärer Sicht*, hg. v. Eckart Conze u. Matthias D. Witte, Wiesbaden: Springer VS 2012. Der kolonialistisch-militaristische Kontext, in dem die Pfadfinderbewegung gegründet wurde, wurde hingegen bislang kaum berücksichtigt. Auch *Das Pfadfinderbuch* selbst wurde, abgesehen vom inhaltlichen Gebrauchswert, vernachlässigt. Ausnahmen bilden Jeff Bowersox, *Raising Germans in the Age of Empire. Youth and Colonial Culture, 1871–1914*, Oxford: Oxford University Press 2013 sowie Christoph Schubert-Weller, *So begann es – Scouting als vormilitärische Erziehung. Der Beginn der Pfadfinderbewegung in Deutschland am Vorabend des Ersten Weltkrieges*, Baunach: Spurbuch 1988.

5 Robert Baden-Powell, *Scouting for Boys. A Handbook for Instruction in Good Citizenship, The Original 1908 Edition*, Oxford u. New York: Oxford University Press 2004.

jungen Pfadfinder. Zweitens wird die widersprüchliche Position der Gründer der deutschen Pfadfinder zum Abenteuer erläutert: Während sie, wie das Eingangszitat bereits andeutet, das Abenteuer als Erlebnis für Heranwachsende instrumentalisieren, distanzieren sie sich zugleich vom populärliterarischen Abenteuer als moralisch fragwürdigem Schund. Drittens wird gezeigt, dass es indes ein vormoderner Abenteuerroman ist, nämlich der *Parzival* Wolframs von Eschenbach, der von den Verfassern zur Auflösung dieses Widerspruchs rezipiert wird. Der Ritter Parzival gerät dabei in dieser Lesart bemerkenswerterweise ausgerechnet zum Archetyp der europäischen Kolonisatoren; gleichzeitig wird mit dieser Bezugnahme der militaristisch-kolonialistische Ursprung der Pfadfinder als Welt ritterlichen Abenteuers perspektiviert und somit gleichsam geadelt.

Der Burenkrieg als Abenteuer: koloniale Ursprünge der Pfadfinderpädagogik

Insofern ihre historischen Wurzeln im kolonialen Südafrika liegen, ist die kolonialistische Ideologie nicht von der Entstehung der Pfadfinder zu trennen. Ihre Gründung geht auf den britischen General Robert Baden-Powell zurück, der im Burenkrieg die Stadt Mafeking gegen eine feindliche Übermacht verteidigte, indem er unter anderem Kinder aus der Zivilbevölkerung für Spähertätigkeiten und andere Hilfsdienste rekrutierte. Daraus entstand für ihn die Vision, britische Kinder zu sogenannten *Scouts* zu erziehen, ihnen also beizubringen, wie sie – nicht nur im Krieg – ihre Umwelt aufmerksam wahrnehmen und sich in ihr besser zurechtfinden können. Sein 1908 erschienenes *Scouting for Boys* war das Gründungsdokument einer neuen Jugendbewegung, die Erfahrungen aus der kolonialen Peripherie auf die Verhältnisse in Großbritannien übertrug. Baden-Powell bot mit seinem Buch eine Antwort auf die durch den überraschend langwierigen Burenkrieg verstärkte imperiale Verunsicherung, indem er dieser mit dem System der *Boy Scouts* ein Konzept der (Selbst-)Disziplinierung und körperlichen Stärkung entgegensetzte.[6]

Die mediale Berichterstattung über den großen Verkaufserfolg des Buches erreichte auch Dr. Alexander Lion, der als Stabsarzt der deutschen Schutztruppe am Krieg gegen die Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika beteiligt gewesen war. Lion hatte in Afrika ähnliche Erfahrungen wie Baden-Powell gesammelt und teilte dessen Einschätzung, der zufolge viele Soldaten

6 Vgl. Elleke Boehmer, „Introduction“, in: Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. XI–LVII, hier S. XII.

mit einfachen Tätigkeiten, die für das Überleben fernab der Heimat nötig gewesen wären, nicht mehr vertraut seien, wie etwa Feuer machen, Essen zubereiten und Spurenlesen. Mit einem zivilisationskritischen, lebensreformerischen Blick führte Lion diese Entfremdung der deutschen Jugend von der Natur auf übermäßigen Alkohol- und Zigarettenkonsum und auf weitere Verführungen der modernen Großstadt zurück.[7] Gerade im Krieg mit scheinbar ‚unzivilisierten' Völkern, die diese ursprüngliche Naturverbundenheit noch stärker pflegten, stellten diese mangelnden Fähigkeiten seiner Meinung nach einen Nachteil dar.[8] Um auch in Deutschland eine Pfadfinderbewegung zu begründen, übersetzte er zusammen mit seinem ehemaligen Kriegskameraden Hauptmann Maximilian Bayer das Buch ins Deutsche, das 1909 als *Das Pfadfinderbuch* in der ersten Auflage erschien.[9]

Es handelt sich dabei um einen Leitfaden zur gesunden Lebensführung, mit dessen Hilfe die jungen Pfadfinder den Anforderungen der zunehmend als bedrohlich wahrgenommenen modernen Welt gerecht werden sollen. Zu den praktischen Inhalten der Pfadfinderausbildung gehört die Naturbeobachtung, das Leben und Sich-Orientieren im Freien, die Lebensrettung und die Sorge um die körperliche Gesundheit. Entsprechend ist das Buch gespickt mit konkreten Anleitungen zu Tätigkeiten wie Körperhygiene, Brot backen, Spurenlesen oder dem Bau einer Schutzhütte. Die theoretischen Kapitel befassen sich hingegen mit den angestrebten Tugenden wie Tapferkeit, Ausdauer und Disziplin. Diese umfassende Bildung findet sich im Motto „Be prepared" bzw. „Sei allzeit bereit" verdichtet, das den Versuch zum Ausdruck bringt, durch individuelle Optimierung gegen körperliche und moralische Degeneration gewappnet zu sein.

Bemerkenswert ist dabei die doppelte Instrumentalisierung des kolonialen Raums für diese Art der Ausbildung: Einerseits werden die Kolonien, in denen das *Scouting* nach indigenem Vorbild erstmals erprobt wurde, als reizvoller

7 Lion hatte seine den Ideen Baden-Powells stark ähnelnden, von Degenerationsängsten und lebensreformerischen Idealen geprägten Überlegungen bereits 1907 publiziert, vgl. Alexander Lion, *Tropenhygienische Ratschläge*, München: Verlag der Aerztlichen Rundschau Otto Gmelin 1907.

8 Vgl. Bowersox, *Raising Germans*, S. 170.

9 Sowohl die englisch- als auch die deutschsprachige Erstausgabe wurden in den letzten Jahren als Faksimile-Editionen neu herausgegeben. Während Baden-Powells Handbuch mit einer ausführlichen und bibliografisch angereicherten Einführung versehen wurde, wurde darauf in der deutschen Ausgabe verzichtet, wodurch die stellenweise kolonialistisch-rassistischen Inhalte fatalerweise unkommentiert bleiben. Stattdessen wurde ein viertelseitiges Vorwort vorangestellt, in dem pflichtschuldig darauf hingewiesen wird, dass es sich um ein „historisches Buch" handle, das sich nicht als „Anleitung für die heutige Gruppenarbeit" eigne.

Raum des Abenteuers und der Gefahr imaginiert.[10] So unterstreicht Baden-Powell etwa die Bedeutung des Spurenlesens zur Bewältigung einer gefährlichen Situation anhand einer selbst erlebten Episode aus dem Kolonialkrieg:

> I myself led a column through an intricate part of the Matopo Mountains in Rhodesia by night to attack the enemy's stronghold which I had reconnoitred the previous day. I found the way by feeling my own tracks, sometimes with my hands and sometimes through the soles of my shoes which had worn very thin; and I never had any difficulty in finding the line.[11]

Andererseits werden die widrigen Erfahrungen aus dem zivilisationsfernen Raum als notwendig für das Zurechtkommen sowohl im kolonialen Afrika als auch in der britischen Gesellschaft erachtet, wie das ausführlich erläuterte Beispiel eines Mordfalls in Großbritannien zeigt, anhand dessen demonstriert wird, wie die Pfadfinder durch ursprünglich kolonialspezifisches Wissen, nämlich das genaue Beobachten einer Situation und das Erkennen der Fußspuren, den Mörder überführen können.[12]

Um die erforderliche Bildung zur Bewältigung solch gefährlicher Situationen ebenso wie alltäglicher Probleme für die Jungen nachvollziehbar und spannend zu gestalten, setzt Baden-Powell nicht nur auf Selbstdisziplinierung, sondern auch auf die Imagination und das Spiel: „Boys are full of romance, and they love ‚make-believe' to a greater extent than they like to show."[13] Er attestiert den Jugendlichen einen verschämten Hang zur romanzenhaften Fiktion und empfiehlt daher den Ausbildern: „All you have to do is to play up to this and to give rein to your imagination to meet their requirements."[14] Für den Aufbau des Buches bedeutet das, dass der Fiktion eine maßgebliche Position eingeräumt wird, nämlich in Form der als „campfire yarns" gekennzeichneten Passagen am Ende eines jeden Kapitels. In diesen wird dazu eingeladen, die technische Ausbildung ruhen zu lassen, um sich am Lagerfeuer in abenteuerliche Geschichten hineinzuversetzen. Hier finden sich vor allem paraphrasierte Episoden aus britischen Abenteuerklassikern, wie Kiplings *Kim* oder Defoes *Robinson Crusoe*, die den Pfadfindern vorgelesen werden sollen, um daraus exemplarische Lehren zu ziehen, zum Beispiel Kims schnelle Auffassungsgabe oder Robinsons Fähigkeit, allein in der Wildnis zu überleben. Darüber hinaus werden auch die Kolonialerlebnisse Baden-Powells und anderer Kolonisatoren

10 Vgl. Boehmer, „Introduction", S. XIX.
11 Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 78.
12 Für die genaue Erläuterung des „Elson Murder"-Falls vgl. Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 28–32.
13 Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 312.
14 Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 312.

retrospektiv als Abenteuergeschichten nacherzählt.[15] Trotz seines faktualen Handbuchcharakters wird *Scouting for Boys* in diesen Teilen also zum (Vor-) Lesebuch literarisiert, das auch die konkrete Situation des Erzählens und Zuhörens dieser Geschichten berücksichtigt.[16] Indem am Lagerfeuer, das man soeben erst zu entzünden gelernt hat, literarische Abenteuerepisoden vorgelesen werden, greifen nämlich die faktuale praktische Erziehung und die fiktionalen Erzählungen, die wiederum die Erziehung bereits prägen, ineinander.

Diese fiktionalen Anregungen werden sodann über das Spiel wieder in die Tat umgesetzt. Am Ende einer jeden Lagerfeuergeschichte finden sich Hinweise für die Ausbilder, wie die jeweilige ‚Moral von der Geschichte' vermittelt werden soll, gefolgt von weiterführenden Literaturhinweisen und Spielideen, sodass die zur Bewältigung der geschilderten Abenteuer notwendigen Fähigkeiten direkt im Spiel erprobt werden können. Für Baden-Powell besaß das Spiel einen zentralen Stellenwert innerhalb seines Ausbildungsprogramms: „Bacon said that play-acting was one of the best means of educating children, and one can quite believe him."[17] Das *play-acting*, also das praktische Nachspielen, eigne sich aufgrund der höheren Erlebnisqualität besser zur Vermittlung von Pfadfinderidealen als das rein theoretische Dozieren der Inhalte, beispielsweise beim Nachahmen der Laute des jeweiligen Totemtiers. Dass diese Spiele größtenteils eine Imitation der vorgelesenen Abenteuerepisoden, etwa aus Doyles *Sherlock Holmes* oder Kiplings *Kim* beinhalten, dient dazu, die Sehnsucht der Jugendlichen nach „romance" zu stillen. Kim, der in Indien ohne das Wissen um seine britische Herkunft unter Indigenen aufgewachsene Junge, eignet sich als Vorbild aufgrund seiner Kenntnis der indigenen Kultur, seiner Beobachtungsgabe und Verstellungskunst, durch die er zum britischen Geheimagenten wird; Sherlock Holmes hingegen wegen seines berühmten detektivischen Spürsinns, der das pfadfinderische Spurenlesen repräsentiert. Darüber hinaus bezieht sich das *play-acting* auch auf das tatsächliche Theaterspielen, wie das im ersten Kapitel enthaltene *Pocahontas Play*[18] zeigt, das zum sofortigen Reinszenieren einer historischen Situation mit verteilten Rollen einlädt. Im ‚Als ob' des Spielens, in dem die Jungen mit kolonialen Abenteuern assoziierten Tätigkeiten wie dem Spurenlesen weitestgehend ohne elterliche

15 Ein solches Abenteuer ist etwa die Belagerung von Mafeking, die Baden-Powell erfolgreich beendete, worauf sich seine große Bekanntheit in Großbritannien gründete.

16 Vgl. dazu auch Boehmer, „Introduction", S. XXX.

17 Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 313.

18 Es ist bezeichnend, dass auch für das Theaterspiel ein Beispiel mit kolonialem Bezug gewählt wurde, nämlich die Gründung der kolonialen Siedlung Jamestown in Virginia unter der Ägide des Briten John Smith.

oder schulische Reglementierung nachgehen können, soll der Keim für die Erziehung zum *good citizen* gepflanzt werden.[19]

Die literarischen und selbst erlebten Beispiele inszenieren den modernen Abenteurer als einen frei und unkonventionell handelnden, sich selbst behauptenden und ganz dem eigenen Urteil vertrauenden Mann, der sich in der – meist kolonisierten – Fremde ohne Hilfsmittel zurechtfinden muss, etwa im Gefecht oder in der Dunkelheit bzw. im Verborgenen. Darüber hinaus wird suggeriert, dass er seine Abenteuer nicht aus Lust an Gefahr und Transgression erlebt, sondern sie in den Dienst des nationalen und imperialen Interesses stellt – sei es durch das detektivische Lösen von Kriminalfällen, Spionage für den Geheimdienst oder die koloniale Besiedelung neuer Gebiete. Indem über diese literarischen Abenteuer oft ein kolonialer Kontext spielerisch aktualisiert wird, dienen sie zudem auch als Mittel, die Jugendlichen ideologisch auf den imperialen Dienst für das Vaterland vorzubereiten. Dies bedeutet umgekehrt, dass das Abenteuer wiederum als elementare Erfahrung für die zivilisierte Gesellschaft erachtet wird, die von einem spielerischen Ausprobieren verschiedener Verhaltensweisen zum besseren Verstehen und Meistern kritischer Situationen profitiert.

Neben dieser gezielten Pädagogisierung und Ideologisierung des Abenteuerspiels wartet Baden-Powells Buch selbst mit Merkmalen und Inhalten des Unterhaltsamen auf. Sein Versuch, ein Programm zu entwickeln, das gerade der männlichen Jugend in ihrem Denken, ihren Bedürfnissen und ihrem Humor[20] gerecht wird, spiegelt sich deutlich in der Form und Sprache seines Buches wider: Weil Baden-Powell hierfür auf einige seiner vorherigen Schriften zurückgriff und außerdem Zeitungsausschnitte, Abenteuerromane und Reiseberichte zitierte, stellt *Scouting for Boys* eine Montage heterogener Texte und Textformen dar, die inhaltlich eher lose aufeinander Bezug nehmen und selbst typografisch keiner einheitlichen Struktur folgen.[21] Auch die einzelnen Kapitel sind nicht linear konzipiert, sondern überraschen durch immer neue Einschübe aus Zeitungsberichten, Anekdoten aus dem Burenkrieg und dem kolonialen Indien, Erste-Hilfe-Tipps, Kriminalgeschichten, Liedern und Theaterstücken. In dieser fragmentierten mosaikartigen Kompilation[22] liegt ein Erfolgsfaktor des Buchs: Gerade weil die einzelnen Abschnitte kurz sind und belehrenden Passagen und Regeln viele Praxisbeispiele und im Plauderton

---

19 Vgl. Baden-Powell, Scouting for Boys, S. 313 f.

20 Baden-Powell lässt an manchen Stellen Witze und nur halbernste Bemerkungen einfließen, vgl. Boehmer, „Introduction", S. XXXI.

21 Zu den von Baden-Powell verwendeten Quellen vgl. Boehmer, „Introduction", S. XI f.

22 Vgl. Boehmer, „Introduction", S. XXXV.

formulierte, reichlich illustrierte Anekdoten folgen, richtet es sich neben den Ausbildern vor allem an adoleszente Leser, die eine kurzweilige und unterhaltsame Lektüre bevorzugen. Die fehlende Kohärenz der einzelnen Beiträge sowie das handliche Format ermöglichen es, das Buch, auch unterwegs, an einer beliebigen Stelle aufzuschlagen und sich in den abwechslungsreichen Inhalt zu vertiefen.

Das *Pfadfinderbuch* als Lehrbuch für den „richtigen Lebenspfad"

Zwar instrumentalisiert Baden-Powell das literarisch inspirierte Abenteuerspiel in erster Linie zur Kanalisierung jugendlicher Energie in die Rolle des guten Bürgers; gemäß seinem Anspruch, den Jungen einen Raum zur Entfaltung zu gewähren, verwendet er jedoch auch großen Aufwand darauf, das Abenteuer zugleich als Erlebnis zu erhalten. Das beweist die in *Scouting for Boys* gelungene Montage von faktualen und fiktionalen Elementen mit dem Fokus auf abenteuerlichem Erzählen und Erleben eindrucksvoll.[23] Die deutsche Ausgabe hingegen, das werde ich im Weiteren ausführen, reduziert diese Kombination aus dem Erzählen und Erleben des Abenteuers auf sporadisch eingestreute literarische Reminiszenzen, die nur noch den Zweck erfüllen, das Interesse am Pfadfinden zu wecken. Hinzu kommt eine kritische Haltung zum modernen Abenteuer populärliterarischer Ausprägung, die eine Rückbesinnung auf die vormoderne Abenteuerform des höfischen Romans bedingt.

Lion und Bayer übersetzten die Inhalte von *Scouting for Boys* nicht wörtlich, sondern übertrugen sie eher frei ins Deutsche, um eine veränderte inhaltliche Anordnung, Schwerpunktsetzung und auch Auslassungen zu ermöglichen. *Das Pfadfinderbuch* zeugt zunächst vom Bemühen der Herausgeber, den heterogenen Ausgangstext zu vereinheitlichen und im Kapitelaufbau logischer und kohärenter zu machen. Das Inhaltsverzeichnis ist deutlich ausführlicher und erleichtert damit die Orientierung im Buch.[24] Die praktischen Inhalte der Ausbildung wurden größtenteils ohne Änderungen übernommen, ebenso die

---

23 Vgl. hierzu auch ähnliche Überlegungen bei Christoph Schubert-Weller, „Internationale Orientierung und nationale Aufgabe: Pfadfinderpädagogik der Gründungsphase", in: Conze, Witte, *Pfadfinden*, S. 25–36, hier S. 32.

24 Dem Inhaltsverzeichnis lässt sich außerdem entnehmen, dass die Kapitel von verschiedenen Personen stammen: Bis auf das Kapitel VII „Der Ritterspiegel", das von Dr. Ludwig Kemmer, Professor am Münchner Theresiengymnasium, verfasst wurde, und den vom Bamberger Turnlehrer Heinrich Steinmetz beigesteuerten Turnübungen wurde das Pfadfinderbuch von Alexander Lion und Maximilian Bayer ins Deutsche übertragen.

Anekdoten aus den britischen Kolonien und aus dem Burenkrieg. Sie muten in der deutschen Version jedoch distanziert und spröde an, da sie oft eingeleitet werden durch Phrasen wie „Baden-Powell erzählt …“ und teilweise in indirekter Rede wiedergegeben werden.[25] Viele der Kriminal- und Abenteuererzählungen bleiben zwar erhalten, aber sie sind nicht mehr als Lagerfeuer-Geschichten markiert und wirken in der Übersetzung hölzern und ohne den situativen Kontext des Lagerfeuers in vielen Passagen fehl am Platz. Die Geschichte Kims etwa, die im britischen Original auf mehreren Seiten nacherzählt wird, wird auf einen einzigen, isoliert stehenden Satz komprimiert, der unverständlich bleibt, weil nicht erklärt wird, wer Kim ist: „Kim, der wackere, junge Pfadfinder wurde von den Indern ‚Der kleine Freund aller Menschen‘ genannt, und jeder Pfadfinder sollte danach streben, sich diesen Ehrentitel zu erwerben.“[26] Das erhalten gebliebene Kim-Spiel verliert durch diesen fehlenden Zusammenhang ebenfalls an Reiz. An die Stelle der fest in den Kapiteln verankerten *campfire yarns* treten nun im Inhaltsverzeichnis eigens hervorgehobene „Winke für den Lehrmeister“, die es im britischen Original zwar auch gibt, dort jedoch in einem ausgewogenen Verhältnis zu den Lagerfeuergeschichten stehen. Insgesamt verliert das Buch so an vielen Stellen die Faszinationskraft und Literarizität, die durch die Erzählepisoden im britischen Original beabsichtigt war.

Um den vielen Beispielen aus den britischen Kolonialgebieten einen Bezug zu den deutschen Kolonien entgegenzustellen, wurden in der deutschen Version einige wenige Erlebnisse Lions und Bayers aus dem Kolonialkrieg in Deutsch-Südwestafrika hinzugefügt. Gestrichen wurden indes viele der Stellen, die in der britischen Fassung den spielerischen Charakter der Pfadfinder hervorheben, etwa die Beschreibung der Totemtiere der jeweiligen Pfadfindergruppe und die Nachahmung der Tierrufe zur geheimen Verständigung, die Handzeichen, Symbole und Rituale, die die Faszination dieser jugendlichen Pfadfinderwelt ursprünglich ausmachten.[27] Stattdessen überwiegt nun ein ermahnender Ton, der das Buch eher zum Lehrbuch als zu einem mit Abenteuern gespickten, fiktionalisierten Leitfaden macht. Denn anstatt wie Baden-Powell die Bedürfnisse der Jungen im Blick zu behalten, zeigt sich bei Lion und Bayer eine misstrauische Sicht auf die Heranwachsenden: Ausgehend von der „Gefahr, dass die Jugend körperlich zurückgeht und geistig verroht“,[28] wird sie

25 Vgl. z.B. Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 298.

26 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 28.

27 Zur Faszinationskraft dieser jugendlichen Fantasiewelt vgl. Schubert-Weller, „Internationale Orientierung“, S. 32.

28 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. III. Das Zitat ist im Original durch Sperrdruck hervorgehoben.

pauschal unter den Verdacht der Degeneration und Delinquenz gestellt.[29] Die im Original vorgesehenen Freiräume für die Fantasie in Form von Abenteuergeschichten am Lagerfeuer oder Theaterspielen, die für die Entwicklung zum verantwortungsvollen Bürger als förderlich erachtet wurden, werden zugunsten einer geradlinigeren Vermittlung von Lernstoff stark eingeschränkt. Besonders deutlich zeigt sich das im Kapitel über persönliche Hygiene, gesunde Lebensführung und Sport, in dem „[d]as Wirtshaus, der Alkoholgenuss, der Tabak, das andere Geschlecht"[30] als negative Einflüsse vehement missbilligt werden und der Fokus stärker als bei Baden-Powell auf körperliche Ertüchtigung gerichtet wird. Schnell verflüchtigt sich die beabsichtigte Anregung für die Fantasie angesichts folgender prosaischer Ratschläge: „Kräftiges Essen, keine unnötige Anfüllung des Magens, lieber mehrmals kleine Mengen als auf einmal grosse [sic]. Gut kauen. Nie auf vollen Magen turnen. Tägliche Stuhlentleerung zu regelmässigen Zeiten. Obst essen, besonders abends."[31] Der hier anklingende klinisch sterile, syntaktisch verkürzte Kasernenhofton verdeutlicht, wie kühl und distanziert die Jungen adressiert werden und wie unmittelbar die technische Ausbildung ohne eine exemplifizierende Einbettung in eine fiktionale Geschichte, eine humorvolle Anekdote oder ein Spiel von Statten gehen soll. Stattdessen wird anhand einer längeren, wörtlich zitierten Passage aus einer militärischen Vorschrift die Pflicht eines jeden Pfadfinders verdeutlicht, sich „gesund und kampffähig"[32] zu halten.

Obwohl dem *Pfadfinderbuch* somit weitgehend der fabulierende Überschuss und die Ungezwungenheit der britischen Vorlage fehlen, sind noch literarische Spuren des Abenteuers vorhanden, beispielsweise Bezüge zu Coopers Lederstrumpf-Romanen, deren Protagonist Natty Bumppo mit dem Beinamen „pathfinder" immerhin der Namensgeber der deutschen Pfadfinder ist. Diese Spuren des Abenteuers verankern die Pfadfinderbewegung in einer längeren, historisch gewachsenen Tradition vorbildlichen Handelns, die im Fall der Lederstrumpf-Geschichten eine nationalistische Prägung zur Profilierung gegenüber dem britischen Original erfährt: Der Lederstrumpf wird den jungen Pfadfindern als Musterbeispiel für Selbstlosigkeit im Dienst der Kolonisation vorgestellt; zugleich solle die Figur sie aber auch mit Stolz erfüllen, da Cooper sie nach dem Vorbild eines deutschen Auswanderers namens Herkheimer entworfen habe, der, ebenso wie der von Baden-Powell so hochgelobte John

29 Vgl. Schubert-Weller, „Internationale Orientierung", S. 32.
30 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. III.
31 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 179.
32 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 175.

Smith,[33] die koloniale Erschließung Nordamerikas vorangetrieben habe, die damit auch der deutschen Schaffenskraft zu verdanken sei.[34] Entsprechend wird das Pfadfinden auch als „das Suchen und Finden des richtigen Lebenspfades“[35] beschrieben, sodass die koloniale Erschließung neuer Wege und Gebiete an der *frontier* als Sinnbild für die adoleszente Selbstfindung dient. Abgesehen von Coopers *Lederstrumpf*, der im Original nur am Rande erwähnt wird, werden im *Pfadfinderbuch* mit dem Kim-Spiel zur Schulung der Beobachtungsgabe und dem Robinson-Spiel zum Erlernen lebensnotwendiger Fähigkeiten die auch in *Scouting for Boys* bereits zitierten Abenteuerbeispiele übernommen. In einer späteren Publikation charakterisierte Alexander Lion diese Verwendung des spielerischen Abenteuers folgendermaßen:

> Wie aber macht es der Fischer, der Fische fangen will? Er wirft den Fischen nicht den Köder vor, der ihm zusagt, sondern der den Fischen zusagt. Sonst fängt er sie nicht. So warf auch die Pfadfinderbewegung ihren Fischen, der Jugend, den Köder hin, der ihnen schmeckte. Aber war der junge Mensch erst einmal geködert, dann wurde er auch unmerklich zum Guten beeinflußt, unaufdringlich in die richtige Bahn geleitet. Die Pfadfinderbewegung wandte sich also an die Jugend, packte sie an ihrer Begeisterungsfähigkeit, an der romantischen Seite, der Robinsonnatur, die in jedem gesunden Jungen steckt.[36]

Wie der eingangs zitierte Bayer beschreibt auch Lion hier mit dem bedrohlich wirkenden Bild des Menschenfischers den Versuch, die Jugendlichen über ihre romantische Sehnsucht nach Abenteuern gezielt zu manipulieren: Über den Köder des Abenteuerspiels werden sie dazu gebracht, dem eigentlichen Ziel der Pfadfinderausbildung zu entsprechen, nämlich dem „Vaterlande zu dienen, und dafür zu sorgen, dass es gross und mächtig bleibe.“[37] Das Spiel verliert so, noch deutlicher als im Originaltext, seine Zweckfreiheit und wird stattdessen zum zweckgebundenen Experimentieren mit bestimmten Situationen und Kontexten. Statt einem spielerischen Sich-Ausprobieren geht es nun um ein Einstudieren von Eigenschaften und Fähigkeiten zur Bewältigung gefährlicher Situationen, für die man „allzeit bereit“ sein soll. Dies kollidiert indes deutlich mit den in Aussicht gestellten Abenteuern, die ja gerade dadurch entstehen, dass eine unvorhersehbare Situation eintritt, auf die man nicht

---

33 John Smith wird an verschiedenen Stellen lobend hervorgehoben, insbesondere aber im *Pocahontas Play*, vgl. Baden-Powell, *Scouting for Boys*, S. 51–62 und Anmerkung 22.

34 Vgl. Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 233–235.

35 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. XI.

36 Alexander Lion, *Die Pfadfinder- und Wehrkraftbewegung und ihre Ursachen*, München: Verlag der Aerztlichen Rundschau Otto Gmelin 1913, S. 14.

37 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 305.

vorbereitet ist. Die Suche der Jugendlichen nach dem „richtigen Lebenspfad“ ist also keineswegs als freie Selbstentfaltung gedacht, sondern als gezielte Einführung in eine staatsbürgerliche Rolle, wie Lion zusammenfasste: „So sucht das Pfadfindertum, moralisch wie auch körperlich den jungen Menschen zu fördern, er [sic] will ihn darüber hinaus auch zu einem tüchtigen, allen Lagen des Lebens gewachsenen Staatsbürger erziehen.“[38]

Gehorsam „wie jeder Soldat“: Die Gebote der Pfadfinder

Wie diese tüchtigen Staatsbürger sein sollen, zeigt die aus dem Englischen übernommene Aufstellung der Pfadfinder-Gebote. An erster Stelle steht die „Ehre eines Pfadfinders“, gefolgt von der Treue gegenüber „seinem Landesherrn, dem Kaiser, seinem Vaterlande, seinen Vorgesetzen, Lehrern und Brotherren.“[39] Neben Hilfsbereitschaft, Freundlichkeit, Höflichkeit, Tierliebe, Heiterkeit und Sparsamkeit wird zudem Gehorsam gefordert: „Ein Pfadfinder gehorcht seinem Feldkornett, dessen Stellvertreter (Junker) und dem Feldmeister ohne Widerrede. Auch wenn er einen Befehl erhält, der nicht nach seinem Geschmack ist, muss er ihn dennoch wie jeder Soldat genau befolgen. Es ist dies seine Pflicht.“[40] Obgleich Lion und Bayer, ebenso wie Baden-Powell selbst, verschiedentlich betonen, dass sie eine nicht-militärische Ausbildung zum „Friedens-Pfadfinder“[41] konzipiert hätten, so gibt bereits die Formulierung „wie jeder Soldat“ einen eindeutigen Hinweis darauf, dass als elementare Bestandteile der Staatsbürgerpflichten auch militärischer Drill, Gehorsam und Diensteifer angesehen werden. Insbesondere der technische Ausbildungsteil entspricht größtenteils der damaligen militärischen Infanteristenausbildung.[42] Auch die Pfadfindertracht, die der Uniform der kolonialen Soldaten nachempfunden war, sowie die durch Ränge und Abzeichen verwirklichte hierarchische Organisation zeugen sowohl im britischen als auch im deutschen Fall vom militärischen Ethos, der den Pfadfindern zugrunde gelegt wurde.[43]

Während diese protomilitaristische Ausrichtung angesichts der persönlichen Kriegserfahrungen Baden-Powells, Lions und Bayers wenig überrascht, so zeigt sie doch zumindest im deutschen Fall ein deutliches Aufeinanderprallen unterschiedlicher Werte: die mit den literarischen Abenteuerfiguren

38 Lion, *Die Pfadfinder- und Wehrkraftbewegung*, S. 21.
39 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 27.
40 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 29.
41 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 11.
42 Vgl. Schubert-Weller, „Internationale Orientierung“, S. 30.
43 Vgl. Schubert-Weller, *So begann es*, S. 52.

Lederstrumpf, Kim oder Robinson in Verbindung gebrachte eigenständige Grenzüberschreitung, Freiheit und Selbstbestimmtheit, meist in der Abgeschiedenheit der Natur, im Gegensatz zu Disziplin, Gehorsam und Dienst der idealen, militärisch geschulten und für den Ernstfall gewappneten Staatsbürger. Die im Eingangszitat versprochene Freiheit, sich sein Leben nach eigenen Vorstellungen zu gestalten, erscheint an diesem Tugendkatalog gemessen als purer Egoismus gegenüber den Belangen der nationalen Gemeinschaft. Das Spiel und das Imitieren literarischer Vorbilder erlauben lediglich imaginierte Abenteuer, wohingegen die Ausbildung eigentlich darauf abzielt, abenteuerliche Unwägbarkeiten zugunsten der nationalen Sicherheit zu eliminieren.

Zwar trifft diese grundsätzliche Ausrichtung auf Risikominimierung unter Zuhilfenahme fiktionaler Abenteuer auch auf das britische Original zu, aber im Gegensatz zu Baden-Powell, der das lustvolle Imaginieren und Imitieren von Abenteuer stärker in den Vordergrund rückt, entschieden sich die deutschen Pfadfindergründer zu einer deutlichen Reduzierung des selbstreferentiellen Abenteuers hin zu einer stärkeren Nutzbarmachung. Damit ist das literarische Abenteuer im deutschen *Pfadfinderbuch* nicht mehr als ein Köder, der die Jugendlichen über ihre Abenteuerlust in einen nationalen Funktionszusammenhang einbinden soll. Die Lederstrumpf-Geschichte wird beispielsweise nicht deshalb als Vorbild zitiert, weil der Protagonist darin Selbstständigkeit und Freiheit um ihrer selbst willen erlebt, sondern explizit wegen der ihm zugeschriebenen Selbstlosigkeit und Aufopferung im Dienst der Nation. Die im Roman beschriebene kriegerische Kolonisierung wird im *Pfadfinderbuch* somit vom reizvollen, selbstbestimmten Abenteuer zu einer nationalen Pflicht umgedeutet.

Dass die Bezugnahme auf das – vor allem literarisch vermittelte – Abenteuer primär zweckorientiert erfolgt und zugleich stark reduziert wird, zeigt sich auch daran, dass die Chance, Beispiele der zeitgenössischen deutschen Abenteuerliteratur in das Buch einzufügen, nicht genutzt wurde. Dies mag einerseits daran liegen, dass mit *Kim* und *Robinson Crusoe* zwei auch im deutschsprachigen Raum prominente Romane zitiert werden, die wie wenig andere für die literarische Repräsentation kolonialer Expansion standen und, im Fall der Robinsonade, im deutschen Kontext bereits eine lange Tradition der pädagogisierten Vermittlung durch Jugendadaptionen hatte.[44] Andererseits liegt der Verzicht auf deutsche Literaturbeispiele auch in der kritischen

44 Robinson wurde bereits in der Pädagogik der Aufklärung zur zentralen Figur, die etwa in Campes Kinderbuch *Robinson der Jüngere* pädagogisch umgedeutet wurde. Vgl. Jürgen Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1981, S. 112–117.

Haltung der Verfasser gegenüber der zeitgenössischen Jugend- und Abenteuerliteratur begründet: So wird an verschiedenen Stellen betont, man würde unter keinen Umständen versuchen, die „lebhafte Phantasie der Jungen“ durch „Schundliteratur […] ohne jeden moralischen Wert“ zu befriedigen, da diese Art von Lektüre die „jugendlichen Gemüter“[45] vergifte.[46] Im Gegenteil distanziert man sich ausdrücklich von „Kolportageromantik“ und der „Mystik des Indianerwigwams“[47], derer die Gründer der deutschen Pfadfinderbewegung seitens ihrer Kritiker bezichtigt wurden.

Diese vehemente Ablehnung der Abenteuerliteratur und die Reduzierung abenteuerlicher Inhalte im *Pfadfinderbuch* kann auch als Versuch verstanden werden, die medial formulierte Kritik an den Pfadfindern zu entkräften. Sowohl die konservative als auch die sozialistische Presse hatte den Pfadfindern vorgeworfen, durch die Übernahme abenteuerliterarischer Beispiele aus dem Original die Jugend durch moralisch fragwürdige Inhalte zu verführen, die darüber hinaus britischer Provenienz waren.[48] Dieser Vorwurf ist in der um 1900 kontrovers geführten Debatte über die sogenannte Schmutz- und Schundliteratur, also populäre Massenliteratur, die weniger auf literarische Qualität denn auf kommerziellen Erfolg abzielte, zu verorten.[49] Abenteuerromane als im erhöhten Maße Affekte evozierende Erzählungen standen besonders im Verdacht, ihre Leser zu verderben, weil in ihnen spannungsreiche Plots gegenüber inhaltlichem Tiefgang und stilistischer Finesse bevorzugt würden.[50] Die deutsche Abenteuerliteratur wird von Lion und Bayer also nicht nur aufgrund ihrer Unvereinbarkeit mit den staatsbürgerlichen Tugenden abgelehnt, sondern darüber hinaus aufgrund der mit ihr in Verbindung gebrachten moralischen und ästhetischen Degeneration.

45 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 319.

46 Dass indes ausgerechnet der Name ‚Pfadfinder‘ auf genau diese „Indianerromane“ verweist, ist Lion zufolge ein unglücklicher Zufall. Vgl. Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. XI.

47 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. IX.

48 Vgl. dazu ausführlich Bowersox, *Raising Germans*, S. 190–196.

49 Zur Diskussion um Schundliteratur im Kaiserreich vgl. Gisela Wilkending, „Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur und die Jugendschriftenbewegung um 1900“, in: *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hg. v. Wolfgang Kaschuba u. Kaspar Maase, Köln u.a.: Böhlau 2001, S. 218–251.

50 Auch diese Kritik findet sich bereits in der Aufklärung, vgl. Roberto Simanowski, *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, hier S. 150–169.

Dem Abenteuer auf der Spur: Parzival als erster deutscher Pfadfinder

Die Kritik am populären Abenteuer greift auch der Gymnasiallehrer Ludwig Kemmer in einem mediendidaktischen Kapitel mit dem Titel *Der Ritterspiegel* auf und konstruiert darin anhand von *Parzival* ein tugendhaftes Idealbild des deutschen Pfadfinderabenteuers:

> Ich weiss, Ihr greift viel lieber nach Büchern, die Euch von der Gegenwart erzählen, als nach solchen, die Euch in die Zeit des Rittertums führen. [...] Wie ein Klang aus der Heimat, so vertraut ist Euch dagegen der Name Winnetou. [...] Euer Lieblingserzähler nennt Euern Lieblingshelden den roten Gentleman. Er hätte ihn besser den roten Ritter genannt. Aber das arme deutsche Wort ist daran, sein Leben zu verlieren und steinern und kalt zu werden [...]. Darum lautet der Titel eines Eurer Lieblingsbücher Winnetou, der rote Gentleman, nicht Winnetou, der rote Ritter. Der rote Ritter? [...] Habt Ihr nie von einem roten Ritter gehört oder hat der rote Gentleman die Erinnerung daran ganz getilgt? Der rote Ritter war Parzival, Gachmurets und Herzeloydens Sohn.[51]

Indem er den namentlich nicht genannten Karl May als einschlägigen Autor von Unterhaltungsliteratur anführt, schafft Kemmer eine Abgrenzung vom indigenen Spurenleser Winnetou, mittels der er dann die entgegengesetzte, beinahe in Vergessenheit geratene Fährte des Rittertums aufnimmt. Da das moderne Abenteuer sowohl als Erlebnis- als auch als Erzählform abgelehnt wird, bedarf es eines Ersatzes, den Kemmer in einem vormodernen Abenteurer findet, nämlich dem Ritter Parzival aus der Feder Wolframs von Eschenbach. Damit die Pfadfinder das Lesen dieser fremd gewordenen Abenteuerspur lernen können, bietet Kemmer in seiner schulbuchartigen Zusammenfassung des Romans eine moderne Interpretation an, nämlich Parzivals Entwicklung als adoleszente Bildungsgeschichte von der „kindlichen Torheit“[52] zum vollendeten Gralskönig: Noch vollkommen unwissend bezüglich der Aufgaben und notwendigen Fähigkeiten eines Ritters, wird „der törichte Knabe“ zuerst äußerlich durch Ithers Rüstung zum Ritter, und erst viel später durch die Erziehung Gurnemanz’ und einen mühsamen Zugewinn an Lebenserfahrung „auch innerlich zum Ritter“.[53] Aus Parzivals Erziehung zur Ritterlichkeit destilliert Kemmer dann die „Gesetze der Ritter“[54] heraus, die im Wesentlichen Freigebigkeit, Selbstlosigkeit, Selbstaufopferung, Güte, Höflichkeit,

51 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 222 f.
52 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 223.
53 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 224.
54 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 229.

Ritterlichkeit gegen Frauen, Ehrgefühl, Gehorsam und Mut beinhalten. Da es sich bei diesen ritterlichen Tugenden offensichtlich um das Vorbild der Pfadfindergesetze handelt, wird an anderer Stelle folgerichtig das Pfadfinden als die vom „englischen Gurnemanz“[55] Baden-Powell ins Leben gerufene „Kunst des neuen Rittertums“[56] definiert.

Weil *Parzival* „nur eine Sage“[57] sei, geht Kemmer dann dazu über, das literarische Ideal des Rittertums am Beispiel der mittelalterlichen Ritterorden zu beleuchten und verankert so die sagenhafte Abenteuerspur in einem historischen Fundament. Der Deutschorden hätte nach dem erfolglosen Kampf gegen die Sarazenen im 13. Jahrhundert einen „neuen Schauplatz zur Erhaltung ihrer Tätigkeit“ gesucht, die sie in der Eroberung von „Masovien und Pommerellen“ als dem „neue[n] deutsche[n] Land, Preussen“[58] gefunden hätten, weshalb die Farben und das Kreuz des Deutschordens die Reichskriegsflagge des Kaiserreichs schmückten. Unter dieser Flagge segelten ihm zufolge auch die „deutschen Pfadfinder und Pioniere, die im vorigen Jahrhundert die unerforschten Teile Afrikas rekogniszierten und die ersten Pfade durch Wälder, Wiesen, Wüsten und Wasser bahnten“.[59] Kemmer schlägt damit einen Bogen von *Parzival* über die Deutschritter zu den kolonialen Eroberern des späten 19. Jahrhunderts, die alle angetrieben gewesen seien von den Tugenden des Rittertums.

Auffällig ist an diesem Argument zum einen, dass ein höfischer Roman und der darin thematisierte ritterliche Verhaltenskodex gleichgesetzt wird mit der historischen Entwicklung einer spezifischen Form des Rittertums, die dann wiederum als Vorbild für die Jahrhunderte später stattfindende Kolonisierung Afrikas dargestellt wird. Abgesehen von diesem eigenwilligen Umgang mit Fakt und Fiktion liegt hier zum anderem eine Lesart des *Parzival* vor, die wiederum charakteristisch ist für die Parzivalrezeption um 1900.[60] Der Parzival-Stoff war in der Literatur und Kunst des Kaiserreichs vor allem deswegen so beliebt, weil er von ganz unterschiedlichen Positionen vereinnahmt werden konnte: etwa als christlicher Erlöser oder als weltlicher Held, als sehnsüchtig

55 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 230.
56 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 14.
57 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 225.
58 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 226 f.
59 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 228.
60 Einen Überblick über die komplexe Parzivalrezeption bieten Ursula Schulze, „Stationen der Parzival-Rezeption: Strukturveränderung und ihre Folgen“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion*, hg. v. Peter Wapnewski, Stuttgart: J. B. Metzler 1986, S. 555–580 sowie Claudia Wasielewski-Knecht, *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18. - 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1993.

Suchender oder als pragmatischer Begründer einer neuen Ordnung.[61] Insbesondere aber seitens des konservativ-modernekritischen Bildungsbürgertums wurde Parzival als idealistischer, auf traditionellen Werten beharrender Held inszeniert, der diese Innerlichkeit auf seinem Bildungsweg in der der rein säkularen Artuswelt überlegenen Gralswelt gefunden hat.[62] Zugleich entsprach es aber auch dem Wilhelminischen Zeitgeist, Parzival als Sinnbild für den Aufbruch in ein kulturell neu begründetes Reich zu verstehen. Daraus ergibt sich Parzival als ein entschlossen handelnder, außergewöhnlicher „Tat-Mensch“[63], der die Welt verändern kann, was wiederum bald nationalistisch bis völkisch instrumentalisiert wurde. Da das Mittelalter vielen ohnehin als Vorbild für die deutsche Gesellschaft galt, wurde Parzivals Ritterlichkeit nun zum Ideal einer urdeutschen Persönlichkeit erklärt, die jedermann in sich erwecken kann und soll.[64] Zu diesem Zweck wurde Wolframs *Parzival* ab 1900 immer stärker als Teil eines ‚deutschen Kanons‘ im Unterricht etabliert – eine Entwicklung, die auch Kemmer als Deutschlehrer miterlebte.[65]

Entsprechend finden sich in seinem Kapitel viele dieser Rezeptionselemente wieder: Die Bedeutung der innerlichen Ritterwerdung betont er durch die Erörterung der von Parzival zu erlernenden ritterlichen Tugenden sowie die unermüdliche Suche nach der Gralsburg, um den kranken Gralskönig mit seiner Frage zu erlösen. Zugleich verbindet Parzival diese wertorientierte Innerlichkeit mit seiner jugendlichen Tatkraft, mit der er unbekümmert Entscheidungen trifft und seine Ehre zu mehren versucht. Parzival wird somit zum Einzelkämpfer stilisiert, der seine anfängliche Tumbheit durch herausragende Individualität abgelegt hat. Dies indes zeigt, dass hier lediglich die Figur des Romans rezipiert wird, nicht aber seine spezifische Struktur, die neuere Relektüren anhand des Begriffs der *âventiure* in den Vordergrund gerückt haben: Was nämlich gänzlich fehlt in Kemmers Ausführungen ist zum einen die

61 Vgl. Jost Hermand, „Gralsmotive um die Jahrhundertwende“, in: *Von Mainz nach Weimar (1793–1919). Studien zur Deutschen Literatur*, hg. v. dems., Stuttgart: J. B. Metzler 1969, S. 269–297, hier S. 275.

62 Vgl. Schulze, „Stationen“, S. 556.

63 Wasielewski-Knecht, *Studien*, S. 71.

64 Vgl. Karen Werner, „‚Idealer Tatmensch‘, ‚Leitbild guter Manieren‘ oder ‚germanischer Recke‘? Zur erzieherischen Bedeutung des Parzival im mittelschulischen Deutschunterricht (1910–1945)“, in: *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010*, hg. v. Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler, Bamberg: University of Bamberg Press 2012, S. 65–78, hier S. 66.

65 Zur Kanonisierung des *Parzivals* im Deutschunterricht und zur ‚Nationalisierung‘ der Gymnasialerziehung vgl. Werner, „Idealer Tatmensch“, S. 65–67, sowie Helmut Brackert, Hannelore Christ u. Horst Holzschuh (Hgg.), *Mittelalterliche Texte im Unterricht*, München: C. H. Beck 1973, S. 43–50.

heilsgeschichtliche Bedeutung der Gralssuche und zum anderen der damit korrelierende Doppelweg der *âventiure*. Das Abenteuer wird darauf reduziert, dass Parzival im Kampf nach ritterlicher Ehre sucht und dafür in einem modernen Verständnis eigenständige Entscheidungen trifft. Ausgeblendet wird dabei, dass „*âventiure* im höfischen Roman nichts weniger [meint] als den mutigen Ausbruch ins Unbekannte, Offene und Weite, den Aufbruch zu neuen Horizonten“[66]. Auch Mireille Schnyder betont, dass sich im Gegenteil das Geschehen dem Helden entzieht, sobald die *âventiure* „den weiteren Verlauf bestimmt. Sie ist es, die Parzival in undurchschaubarer Konsequenz durch die Wirrnisse der Welt dahin bringt, wohin ihn die *Sælde* (das Heil, das Glück) hingedacht hatte […].“[67] Indem nun aber diese spezifische Erzählstruktur der *âventiure* ausgeblendet und die providentielle Fügung der Geschicke negiert wird, ist es möglich, Parzival deutlich mehr Individualität und Entscheidungsvermögen[68] beizumessen, wodurch er erst als moderner Tatmensch rezipiert werden kann.

Parzivals Ritterlichkeit als Vorbild für die Ritterorden und die Pfadfinder liegt also in der einseitigen Fokussierung auf äußerer Tatkraft und zugleich seiner inneren Wertorientierung und Tugendhaftigkeit. Was im *Pfadfinderbuch* nun konkret als ritterlich gilt, verdeutlicht die Erwähnung all jener, die sich ritterlich um ihre Nation verdient gemacht haben: Zu den modernen Rittern zählen die Verfasser vor allem „die Trapper von Nordamerika, die Jäger in Zentralafrika, die europäischen Ingenieure, Prospektoren, Forscher und Missionare in allen noch unkultivierten Teilen der Erde“. Sie zeichneten sich dadurch aus, dass sie

> stark und mutig [sind], bereit, jeder Gefahr entgegenzutreten […]. Sie sind gewohnt, ihr Leben selbst in ihre Hand zu nehmen und es ohne Besinnen einzusetzen, wenn sie ihrem Vaterlande und ihren Landsleuten damit nützen können. […] Denn sie tun dies alles nicht zu ihrem eigenen Vorteil, sondern weil es ihre Pflicht ist […].[69]

66 Jutta Eming, „Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug: Zur Historizität des literarischen Abenteuers“, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 53–82, hier S. 53.

67 Mireille Schnyder, „*Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“, *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272, hier S. 263.

68 Zur Frage nach Subjektivität und Identität im höfischen Roman vgl. z.B. Mireille Schnyder, „Ich-Geschichten: Die (Er)findung des Selbst“, in: *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*, hg. v. Martin Baisch u.a., Königstein im Taunus: Ulrike Helmer 2005, S. 75–90, sowie Marina Münkler, „Inszenierungen von Normreflexivität und Selbstreflexivität in Wolframs von Eschenbach *Parzival*“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 18.3 (2008), S. 497–511.

69 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 10.

Personen wie Raleigh, Columbus, Livingstone einerseits und Wissmann, Nachtigall und Lüderitz andererseits hätten eines gemeinsam: „Es sind dies alles Kulturpioniere, Pfadfinder, Bahnbrecher ihres Volkes.“[70] Was hier als auf Parzivals Tugendkodex basierende moderne Ritterlichkeit herausgestellt wird, ist also nichts anderes als die abenteuerliche Erkundung und Eroberung der Welt, die der europäische Kolonialismus mit sich brachte, mit dem Unterschied, dass der schon Parzival attestierte individualistische „Aufbruch ins Unbekannte“ nun als ein ritterlicher Akt der pflichtbewussten Selbstaufopferung für das Vaterland bewertet wird. Indem den abenteuerlichen Eroberungsfahrten ein altruistisches Motiv attestiert wird, lässt sich das moderne Abenteuer des Findens neuer Pfade nun als ritterlicher Akt der Nächstenliebe positiv umdeuten. Das Ziel dieser Ritterlichkeit ist nicht mehr wie noch bei Parzival die Erkenntnis Gottes, sondern nur noch die Mehrung nationaler Ehre, die damit gleichsam eine sakrale Legitimierung erfährt.

Der Exkurs zu Parzival dient Kemmer also dazu, über den Bezug auf ein Werk des deutschen Bildungskanons den an die Pfadfinder gerichteten Vorwurf der moralischen Fragwürdigkeit zu entkräften. Dass dafür die nationale Identifikationsfigur Parzival herangezogen wird, und nicht wie im Original König Artus, zeigt auch, dass ihre Arbeit als Ausdruck einer spezifisch deutschen Tugendhaftigkeit verstanden werden soll.[71] Darüber hinaus ermöglicht es die Referenz auf Parzival, den Widerspruch zwischen der Affirmation des Abenteuers als willkommene Erlebnisform einerseits und der Ablehnung des modernen Abenteuers als egoistischer Vernachlässigung der nationalen Verantwortung sowie der Abenteuerliteratur als minderwertigem Schund andererseits aufzulösen. Mit Parzival wird ein Ideal vormoderner Ritterlichkeit gegenüber moralisch wie auch ästhetisch bedenklichen Abenteurern konstruiert. Indem der so stilisierte Parzival dann auf die moderne kolonialistische Expansion übertragen wird, kann dieser ‚ritterliche‘ Kolonialabenteurer vom Verdikt der Rücksichtslosigkeit freigesprochen werden. Die rückwärtsgewandte Spurenlese verankert das moderne (Kolonial-)Abenteuer also im historischen Zeitverlauf, wodurch auch seine räumliche und moralische Transgressivität gerechtfertigt wird. Dieses Manöver erlaubt es, die kolonialen Ursprünge der Pfadfinder zum Inbegriff ritterlicher Selbstaufopferung zu machen.

Die Beziehung zwischen pädagogischer Programmatik der deutschen Pfadfinderbewegung und dem literarisierten Abenteuer stellt sich damit als

70 Lion, *Das Pfadfinderbuch*, S. 11.

71 Diese nationalistische Stoßrichtung und die Abgrenzung vom englischen Vorbild wurden in den Auflagen von 1911 und 1913 deutlich stärker, vgl. Bowersox, *Raising Germans*, S. 197.

intrikat heraus. Erstens versuchen die Verfasser des *Pfadfinderbuchs*, ihrem Text im Vergleich zum überbordenden narrativen Kaleidoskop des englischen Originals einen stärker faktualen Lehrbuchcharakter zu geben, ohne sich jedoch definitiv von Spuren literarischer Abenteuer zu lösen. Die zitierten literarischen Abenteuersequenzen werden beibehalten, um sie weiterhin als zweckrationale ‚Köder' für die jugendliche Fantasie beibehalten zu können. Die Ablehnung der Abenteuerliteratur gründet, zweitens, sowohl in einer Forderung nach staatsbürgerlicher Tugendhaftigkeit, dem das moderne Abenteuer in seiner egoistischen Selbstbestimmtheit widerspräche, als auch in der zeitgenössisch virulenten Diskussion über die Moral gefährdende Schundliteratur. Schließlich markiert die reduktive Parzivalrezeption den Versuch, diesen widersprüchlichen, zugleich ablehnenden und affirmativen Umgang mit dem modernen Abenteuer und der Abenteuerliteratur hin zu einer positiven Lesart des Abenteuers als ritterlichem Altruismus zu wenden. Bayers Beteuerung, dass „in jedem gesunden Jungen […] ein Robinson" stecke, verweist dann nicht mehr auf potentielle Delinquenz, sondern verspricht mutige Ritter, die sich im (kolonialen) Dienst für die Nation aufopfern. Dass aber überhaupt ein so großer argumentativer Aufwand betrieben wird, um das in Verruf geratene koloniale Abenteuer positiv zu konnotieren, verdeutlicht, wie stark das Pfadfinderkonzept von der kolonialistischen Ideologie beeinflusst war, die wiederum maßgeblich auf dem Narrativ des Abenteuers aufbaute. Darüber hinaus zeugt die Umständlichkeit und Widersprüchlichkeit dieser Argumentation von der Widerständigkeit des Abenteuers gegenüber einem rationalistisch-modernen Funktionalitätszwang, dem es sich als spielerisch-Imaginäres zu entziehen vermag.

WOLFGANG STRUCK

Macht-Abenteuer
Carl Peters in der Bibliothek

Wo findet das Abenteuer statt? Für die Moderne ist diese Frage sowohl einfach als auch schwer zu beantworten. Die einfache Antwort würde lauten: nirgendwo. Institutionen, Medien und Wissenschaften der Moderne sind darauf ausgelegt, auch jene geo- ebenso wie biographische „Exterritorialität" zu durchdringen, in der Georg Simmel das Abenteuer lokalisiert hat.[1] So scheint nicht nur für das einzelne, individuelle Abenteuer, sondern für *das Abenteuer* schlechthin zu gelten, was Simmel seinem ersten Entwurf einer „Philosophie des Abenteuers" hinzufügt, als er ihn für die Sammlung *Philosophische Kultur* überarbeitet: In der Erinnerung „bekommt das Abenteuer leicht die Färbung eines Traumes. Jeder weiß, wie leicht wir Träume vergessen".[2]

Simmels Essay selbst ist aber nur eines von vielen Zeugnissen dafür, dass Protagonisten und Protagonistinnen der ‚klassischen' Moderne mit der einfachen Antwort keineswegs zufrieden waren. Der Wille, „reinen Tisch" zu machen, „von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken", in dem Walter Benjamin die Triebkraft dieser Moderne ausgemacht hat,[3] scheint sich auch in dem Weg ins Abenteuer zu finden, so wie ihn Simmel beschrieben hat: In einer

> Gleichzeitigkeit von Eroberertum, das alles nur der eigenen Kraft und Geistesgegenwart verdankt, und völligem Sich-Überlassen an die Gewalten und Chancen der Welt, die uns beglücken, aber in demselben Atem auch zerstören können[,]

brechen wir „die Brücken hinter uns ab, treten in den Nebel".[4]

1 Georg Simmel, „Das Abenteuer", in: ders., *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays* [1911], 2. Aufl., Leipzig: Kröner 1919, S. 7–24, hier S. 10.

2 Simmel, „Das Abenteuer", S. 8. Die erste Version des Essays erschien unter dem Titel „Philosophie des Abenteuers" in der Zeitung *Der Tag* am 07. und 08. Juni 1910.

3 Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut", in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, Bd. II.1, S. 213–219, hier S. 215 u. 217.

4 Simmel, „Das Abenteuer", S. 13 f.

DOI:10.30965/9783846765166_010

Aber, und das ist Simmels Pointe, das, was uns begegnen mag, wenn die Brücken abgebrochen sind, bleibt ein „Fremdkörper", sowohl in der Kontinuität eines Lebenslaufs als auch im Zusammenhang eines sozialen Gefüges. So ist es das Schicksal des Abenteuers, dass „es wie ein Traum alle Leidenschaften in sich sammelt und doch wie dieser zum Vergessenwerden bestimmt ist".[5] Wer Abenteuer erlebt, heißt das, kehrt zurück, um zurückzulassen und zu vergessen, was im Nebel geschehen ist. Es hieße auch, dass Benjamins Architekten der Moderne auf ihrer *tabula rasa* die in der „Exterritorialität" gesammelten und zurückgelassenen Leidenschaften beiseite geräumt und dem Vergessenwerden anheimgegeben hätten.

Fremdkörper, „aus Himmel und Hölle vertrieben",[6] scheinen auch die Abenteurerfiguren zu sein, die in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine Reihe von Texten Bertolt Brechts bevölkern. Brecht stellt ihre Asozialität ebenso heraus wie ihr Eingebundensein in imperialistisch-kolonialistische Macht-Zusammenhänge.[7] Und doch haben diese „Mörder, denen viel Leides geschah",[8] mit denen Brecht die von Simmel beschriebene „Gleichzeitigkeit von Erobererturm […] und völligem Sich-Überlassen" ausbuchstabiert, auch immer etwas Faszinierendes. In der „Ballade von den Abenteurern" löst Brecht jedoch die von Simmel hergestellte Verbindung von Traum und Vergessen auf, wenn es nun gerade die Träume sind, die sich dem Vergessen widersetzen:

> Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
> Geraubten Lorbeer im zerrauften Haar
> Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen
> Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.[9]

Für diesen Abenteurer ist das Erlebte keine Episode geblieben, es hat Spuren hinterlassen, es hat ihm die Rückkehr in den bürgerlichen Alltag unmöglich werden lassen, es hat ihn aber auch mit der Fähigkeit begabt, Träume zu erinnern – oder die Erinnerung für andere wachzurufen, oder zum Katalysator einer solchen Erinnerung zu werden. Vergessen scheint dagegen jene andere

---

5 Simmel, „Das Abenteuer", S. 12.

6 Bertolt Brecht, „Ballade von den Abenteurern", in: ders., *Werke*, hg. v. Werner Hecht u.a., Berlin u. Frankfurt a.M.: Aufbau u. Suhrkamp 1988–2000, Bd. 11, S. 78.

7 „Sie tragen ihren Bauch zum Fressen/auf fremde Schiffe wie nach Haus/Und strecken selig im Vergessen/ihn auf die fremden Frauen aus", heißt es in der „Ballade von den Seeräubern"; in noch größerer Drastik und zugleich in einem kolonialen Kontext wird dieses Verhalten ausgestaltet in der Erzählung „Bargan läßt es sein. Eine Filibustiergeschichte"; vgl. Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 87 und Bd. 19, S. 24–37.

8 Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 78.

9 Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 78.

Gleichzeitigkeit, in der die „Gleichzeitigkeit von Erobererturm [...] und völligem Sich-Überlassen“ eingebunden ist: die der ganz realen Kolonialisierung exterritorialer Räume. So bevölkern, gleichsam als Tagesreste, die Gespenster den Traum, die das Abenteuer für den Kolonialismus aufbereitet haben, oder umgekehrt, dem Kolonialismus ein abenteuerliches Ansehen gegeben haben. An diesen Gespenstern haben sich die mit der einfachen Antwort auf die Frage nach dem Ort des Abenteuers in der Moderne Unzufriedenen abgearbeitet. Das Abenteuerterritorium ist vermintes Terrain.

Lesefrüchte (Reichstagsbibliothek)

Am Freitag, den 13. März 1896 nahm die Haushaltsdebatte des Deutschen Reichstags eine unerwartete Wendung. Im Zuge der Verhandlungen über den Etat der im Auswärtigen Amt angesiedelten Kolonialabteilung kam auch der Abschlussbericht eines Untersuchungsausschusses zur Sprache, der sich mit einigen Gewaltexzessen deutscher Kolonialbeamter und -offiziere zu beschäftigen hatte. Das Fazit nach einem Jahrzehnt des deutschen Kolonialismus war erschütternd. Gewalttätige Übergriffe gegenüber ‚Eingeborenen‘ sind so häufig, dass selbst kolonialfreundliche Abgeordnete dringend eine Reform des Strafrechts für nötig halten, die den eigentümlich exterritorialen Status, in dem sich Europäer auch juristisch in den Kolonien bewegten, aufhebt und diese deutschen Rechtsnormen unterwirft.

Immer wieder kommt in der Debatte ein nicht von der Kommission untersuchter Fall zur Sprache, der hier, in den Worten des deutschkonservativen Abgeordneten Ernst Schall, erstmals der „Fall Peters“ heißt. Mit ihm entwickelt die Debatte eine Eigendynamik, in der schließlich der deutsche Kolonialismus selbst in Frage steht. Sie erregt die Abgeordneten so sehr, dass die Sitzung zweimal vertagt werden muss und sich schließlich über drei Sitzungstage erstrecken und die Politiker ihr Wochenende kosten wird.[10]

Carl Peters (1856–1918), der selbsternannte Gründer der Kolonie „Deutsch-Ostafrika“, war zu diesem Zeitpunkt „Beamter zur Dispositionsstellung“, das heißt ohne Aufgabenbereich, im Auswärtigen Amt, nachdem er Ende 1892 von seinem Amt als Reichskommissar am Kilimandscharo abberufen worden war. Seitdem war ein Disziplinarverfahren gegen ihn anhängig, auch wenn Peters

10 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97“, in: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags*, 22 Bände, Berlin: Druck und Verlag der Norddeutschen Buchdruckerei und Verlags-Anstalt 1895–1918, Bd. 2, 59. Sitzung, S. 1423 [Digitalisat: https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k9_bsb00002757_00655.html (08.10.2019)].

selbst es nur seiner geplanten Kandidatur für den Reichstag im Wahlkreis Witzenhausen-Eschwege-Schmalkalden zuschreibt, dass, wie er in seinen „Lebenserinnerungen“ schreibt, seine politischen Gegner „den alten, längst erledigten Klatsch vom Kilimandscharo“ wieder aufwärmen.[11]

Bei dem „Klatsch“ geht es um zwei Todesurteile, die Peters, ohne dafür autorisiert gewesen zu sein, ausgesprochen hatte und unmittelbar hatte vollstrecken lassen. Er habe, so seine Rechtfertigung, im Sinne des Kriegsrechts gehandelt, da er von einem Aufstand bedroht gewesen sei, und die zwei Verurteilten in dem von ihm geführten Prozess eindeutig als Spione überführt worden seien. Dem stehen mehrere Aussagen gegenüber, wonach es sich um eine afrikanische Konkubine von Peters gehandelt habe, die auch Beziehungen zu einem anderen, afrikanischen Mann gehabt habe. Als Peters davon erfahren habe, habe er in einem Wutanfall beide exekutieren lassen. Die Protokolle des Prozesses (wenn es sie denn gegeben haben sollte), sind laut Peters verloren gegangen.

Auf der Reichstagssitzung vom 13. März kann nun August Bebel, der nachdrücklichste Kritiker von Peters, neues Belastungsmaterial vorlegen, allerdings ist auch das zu vage, um den „alten Klatsch“ wirklich aus der Sphäre der Gerüchte zu holen. Aber es geht Bebel auch gar nicht in erster Linie um diese Affäre. Das eigentlich brisante Material, das er vorzuweisen hat, stammt von Peters selbst und könnte jedem bekannt sein: Es ist Peters’ Bericht über „Die Deutsche Emin Pascha-Expedition“, 1891 im Münchner Oldenbourg-Verlag erschienen, und, wie Bebel ironisch anmerkt, zu finden in der Bibliothek des Deutschen Reichstags.

Bebel zitiert ausführlich, wie sich Peters selbst seines schneidig-kompromisslosen Auftretens rühmt und dabei detailliert die ständigen Gewalttätigkeiten schildert, mit denen er seine afrikanischen „Jungen“ diszipliniert habe, und wie er sich den Respekt der Bevölkerung der durchzogenen Länder durch äußerste Brutalität erzwungen habe. Die „Expedition“, die dem deutschstämmigen Gouverneur der ägyptischen Äquatorial-Provinz, der durch den Aufstand der Mahdi im Norden seiner Provinz von Ägypten abgetrennt war,[12] Entsatz hätte bringen sollen und zugleich, Peters’ eigenen Plänen zufolge, der Erweiterung

11 Carl Peters, *Lebenserinnerungen*, Hamburg: Rüsch 1918, S. 103.

12 Emin Pascha, geboren als Eduard Schnitzer, war in das Osmanische Reich gegangen, nachdem ihm in Deutschland aufgrund seiner jüdischen Herkunft die Zulassung zum medizinischen Staatsexamen verweigert worden war. 1887 wird er zum Gouverneur der Provinz Äquatoria ernannt, die 1871 nach Eroberungen durch Samuel Baker im Auftrag von Ismail Pascha der autonomen osmanischen Provinz Ägypten angegliedert worden war.

der Kolonie Ostafrika dienen sollte, erweist sich als kolonialpolitisch wie militärisch völlig sinnlose Aneinanderreihung von Gräueltaten – und das in der eigenen Schilderung ihres Protagonisten. Der Zentrumsabgeordnete Dr. Ernst Lieber zeigt sich entsetzt über diese „Lesefrüchte aus dem Petersschen Buch" und sieht darin ein Zeugnis „frivoler Berühmung" und „eine der widerlichsten fin de siècle-Farcen".[13] Der Deutschkonservative und Peters-Freund v. Arnim wirft Bebel dagegen vor, Zitate aus dem Zusammenhang gerissen zu haben. So hatte Bebel eine Beschreibung zitiert, derzufolge Peters und seine Leute mit „Repetiergewehrsalven vom Rücken her in die Wadsagga hineinfuhren, wobei einige von denselben, welche in den Bäumen saßen, wider ihren Willen außerordentlich schnell zur Erde herunter kamen". Dies sei, wie v. Arnim mit einem ausführlicheren Zitat belegen möchte, nur geschehen, weil Peters selbst sich in einem Hinterhalt gesehen und die vermeintlichen Angreifer geschickt umgangen habe. Peters sei also zur Gewaltanwendung gezwungen gewesen, und er sei sich seiner zivilisatorischen Verantwortung durchaus bewusst gewesen.[14] Allerdings ist auch die von v. Arnim vorgebrachte Passage aus dem Zusammenhang gerissen. Liest man weiter, wie es Bebel in seiner Replik genüsslich tut, wird klar, dass tatsächlich keine Bedrohung bestanden hat. Bebel zitiert noch die Antwort, die Peters gegeben haben will, als die Überlebenden des Blutbades klagen, sie seien doch gar nicht im Krieg mit ihm: „‚Ah so,' rief ich hinauf, ‚dann wünsche ich einen vergnügten Nachmittag!'" Bebel zielt dabei vor allem auf dem Zynismus jenes „vergnügten" Tonfalls, in dem Peters durchgängig seine Gewaltexzesse darstellt.[15]

Im Schlagabtausch von Zitat und Gegenzitat und im Ringen um Entkontextualisierung und Zusammenhang, Wort und Sinn oder Fakten und Fiktionen mutiert die Reichstagssitzung unversehens zum philologischen Seminar. Das setzt sich auch da fort, wo nicht direkt von Peters' Buch die Rede ist. So setzt etwa der Direktor der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amts, Paul Kayser, der „Farce", in der Liebers „Lesefrüchte"[16] kulminieren, eine heroische Geschichte entgegen. Um Verständnis für die Ausnahmesituation zu wecken, in der Peters sich befunden habe, konstruiert er ein Szenario, das die Kolonien in lebhaften Kontrast zur Heimat stellt:

13 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1494.
14 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1451.
15 Die Stelle, auf die sich sowohl v. Arnim als auch Bebel beziehen, befindet sich im 6. Kapitel von Carl Peters, *Die deutsche Emin-Pascha-Expedition*, München u. Leipzig: Oldenbourg 1891, S. 178; vgl „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1471.
16 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1494.

> Wenn man eine ganze Reihe von Jahren amtlich und außeramtlich mit den bekannteren Afrikanern verkehrt, dann findet man es erklärlich, wie in früheren Jahrhunderten die ersten Entdecker wie Christoph Columbus, Amerigo Vespucci und wie sie alle heißen, allmählich in gewissen Gegensatz zu ihren Landsleuten und auch zu ihrer Regierung gekommen sind. Denn diese Männer, die jahrelang in der Wildnis lebten, die durch eine lange Reihe von Tagen und Monaten den größten Gefahren ausgesetzt waren, die für ihr eigenes Leben und für das Leben ihrer Angehörigen zu sorgen hatten, – sie fassen häufig das als Heldenthaten und als Maßnahmen gerechter Nothwehr auf, was diejenigen Leute, die zu Hause sitzen und berufen oder nicht berufen sind, diese Dinge zu kritisiren, als Grausamkeiten oder Akte ungerechtfertigter Härte hinstellen.[17]

Wiederum ist es Lieber, der sich irritiert zeigt über den Vergleich, mit dem eine archaische – und in Liebers Augen keineswegs heroische – Vergangenheit in die Gegenwart einzubrechen droht:

> Und ich hatte bis hierher geglaubt, die deutsche Kolonialverwaltung am Ende des neunzehnten Jahrhunderts stehe auf einer anderen Stufe, als daß sie heute noch einen Cortez, Pizarro, Almagro und andere ‚Helden' früherer Jahrhunderte von gleichem Wert entschuldigen möchte.
>
> (Sehr gut! links)
>
> Nein, meine Herren, darum haben wir – meine politischen Freunde und ich wenigstens; ich nehme aber an: auch andere Parteien – darum haben wir in der That uns für die Kolonialpolitik *nicht* interessirt, um am Ende des neunzehnten Jahrhunderts *deutsche Cortez* und *deutsche Pizarros* zu züchten![18]

Selbst wenn Peters' Version stimme, zeuge die Hinrichtung eines jungen Mädchens, das kaum einen Begriff von Spionage gehabt haben könne,

> doch von einer so ungewöhnlich entwickelten Henkernatur, daß ich auch von diesem Standpunkt aus den Dr. Peters für einen vollständig verlorenen Mann halten muß, sofern er nicht im Stande ist, diese Anklage von sich abzuwälzen.[19]

Bebel dagegen malt, nach dem Hinweis, dass „jeder, der einigermaßen die Ereignisse jener Zeiten kennt, weiß, daß an Greuelthaten und Scheußlichkeiten niemals die Geschichte ärgeres aufzuweisen hatte als gerade in jener Periode",[20] den Vergleich aus und nimmt dabei auch noch einmal die – literarische – Klassifikation als „Farce" auf:

17 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1440.
18 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1443 (Hervorhebungen im Original).
19 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1444.
20 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1470.

> Aber ich kann mich des geschichtlichen Vergleichs zu welchem uns gestern Herr Ministerialdirektor Kayser eingeladen hat, nicht entschlagen. Versetzen Sie sich, bitte, einen Augenblick mit mir in das 16. Jahrhundert zurück auf den Marktplatz von Cajamara in Hochperu, auf welchem der letzte Inka Atahuallpa auf Grund einer kriegsgerichtlichen Verurtheilung am 19. August 1533 erdrosselt wird wegen Verraths – genau wie die arme unglückliche Negerin auf dem Kilimandscharo! Auch ein kriegsgerichtliches Erkenntnis, veranlaßt von dem Zivilisator Almagro, der sich damit diesen unbequemen letzten Inka […] vom Halse schaffen wollen! Ja, meine Herren, wir sind auf diese Vergleiche hingewiesen worden, und ich sage dem Kriegsgericht gegenüber, mit dem man den Dr. Peters zu decken versucht hat: ich gebe gar nichts auf diese Farce.[21]

Dass dennoch nahezu alle Redner immer wieder auf genau diese in einem Geflecht von Gerüchten verfangenen Ereignisse zu sprechen kommen, hat wohl einerseits mit der Hoffnung zu tun, aus den Hinrichtungen lasse sich leichter als aus Peters' anderen Verfehlungen ein juristisch greifbarer Sachverhalt konstruieren. Aber in den Reden darüber schwingt zugleich eine Mischung aus moralischer Empörung und einer gewissen Lüsternheit mit. Der „Fall Peters" ist eine Geschichte um ‚Sex and Crime'. Es ist wiederum Bebel, der das herausarbeitet. Zwar folgt er auch in der Beurteilung des Falls grundsätzlich seinem Credo, dass Kolonialismus ein Auswuchs eines ungezügelten Kapitalismus ist, aber er betont zugleich, dass kolonialistische „Abenteuerpolitik"[22] keineswegs allein den Gesetzen kapitalistischer Ökonomie folgt, sondern dass sie ganz im Gegenteil geradezu auf Verschwendung hin angelegt zu sein scheint. Der Exzess ist ihr immanent. Um das zu illustrieren, greift Bebel das von Kayser entworfene Szenario auf. Die „Wildnis", in die dieser alte wie neue „Conquistadores" versetzt hatte, ist für ihn ein Territorium jenseits des modernen Staats, eine nicht nur juristische Exterritorialität der Kolonie, die mit dem Versprechen eines abenteuerlichen Lebens lockt.

> Der Herr Direktor der Kolonialabtheilung hat dann im weiteren Verlauf seiner Rede ein hochpoetisches, allerdings etwas elegisch gefärbtes Bild von der dornenvollen Thätigkeit jener Beamten und Offiziere gegeben, die drüben durch die Sandsteppen Afrikas wanderten.
>
> (Heiterkeit)
>
> Das war mir übrigens interessant zu hören
>
> (Zuruf),

21 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1473.

22 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1490. Zu Bebels kolonialpolitischer Überzeugung vgl. seine Grundsatzrede vom Januar 1889: „XII. Legislaturperiode, IV. Session, 1888/89", in: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags*, 22 Bände, Berlin: Druck und Verlag der Norddeutschen Buchdruckerei und Verlags-Anstalt 1895–1918, Bd. 1, S. 627–631.

> sie sollen dort aus Begeisterung ihr Leben und ihre Gesundheit opfern.
> (Zuruf vom Regierungstisch.)
> – Was? glühende Steppen! Das kommt doch auf eins heraus.
> (Widerspruch. Zuruf.)
> Der Sand ist glühend, wenn die afrikanische Sonne darauf brennt, und die Steppe ist doch eben recht sehr sandig.
> (Heiterkeit.)
> Wir werden vielleicht in späteren Kapiteln des Etats über diese glühenden Steppen uns noch etwas unterhalten. Augenblicklich paßt dies nicht in meine Erörterungen. Ich habe sie nur erwähnt, weil der Herr Direktor für das Kolonialamt auf dieselben zu sprechen kam. Nun, meine Herren, täuschen wir uns doch nicht selbst! Sämmtliche Beamte und Offiziere, die nach Ostafrika und unseren Kolonien gehen, gehen *freiwillig* hinüber
> (sehr wahr! links),
> zum Theil vielleicht aus wahrem, aufrichtigem Interesse für die Kolonien und ihre Entwicklung; viele, ja die meisten gehen aber nur hinüber, weil sie das *abenteuernde Leben, die Ungebundenheit, die absolute Freiheit anzieht*
> (sehr richtig! links),
> und um später erzählen zu können, daß sie einige Jahre auch in Ostafrika gewesen, und dort allerlei schöne Dinge oder auch nicht schöne erlebt hätten. Das ist sogar bei dem weitaus größten Theil derjenigen, die nach Afrika gehen, der *Haupttrieb*.[23]

Mit dem *hochpoetischen, elegischen Bild*, dem dann die Abenteuererzählung, so wie sie nicht zuletzt Peters immer wieder bemüht, entgegengesetzt wird, ist Bebel wieder im philologischen Seminar angekommen. Das ist nicht so überraschend, wenn man sich klarmacht, dass hier etwas verhandelt wird, das nicht nur im juristischen Sinne exterritorial ist. Auf dieses (andere) Anderssein der Kolonie hat Bebel hingewiesen: als realer, physischer Ort entzieht sie sich den Parlamentariern. Umso öfter wird in der Debatte die Imagination bemüht. Wohl selten ist im Reichstag so oft der Appell ergangen, sich eine Situation vorzustellen, sich in eine Szene hineinzuversetzen: ‚Stellen Sie sich vor …' – etwa in einer glühenden Steppe, umgeben von zehntausenden feindlichen Wilden, einen einsamen Posten halten zu müssen, mit drei deutschen Unteroffizieren und 30 somalischen Askari-Soldaten … Wie sehr sich die Parlamentarier auf das Spiel einlassen, zeigt die eigentümliche Digression, die sich um die „glühenden Steppen" entspinnt. Es geht darum, ein ‚Bild', oder besser eine Szene, enargetisch auszugestalten, sie gleichsam sinnlich fühlbar werden zu lassen und so einen Sprung in eine andere Welt zu vollziehen, eine Welt, die keinem der Parlamentarier aus eigener Erfahrung vertraut war. Dies aber ist die Welt von Carl Peters:

23 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1488 (Hervorhebungen im Original).

> Ich fühlte mich wie hinausgeworfen auf einen anderen Planeten, wo das Leben noch glühender durch die Natur pulsiert. Ein unaussprechliches Sehnen und eine tiefe Melancholie überkam mich.[24]

Ein „unaussprechliches Sehnen" ist es auch, was Bebel, nicht ohne ironische Untertöne, hinter dem Kolonialenthusiasmus vermutet, eine Flucht aus der gesicherten Sphäre moderner bürgerlicher Gesellschaften in das *„abenteuernde Leben, die Ungebundenheit, die absolute Freiheit"*. Bebels Argument ist weniger gegen Kayser und auch nicht gegen die nationalkonservativen Peters-Freunde gerichtet als vielmehr gegen den grundsätzlich kolonialfreundlichen Zentrums-Abgeordneten Lieber, der glaubt, einen ‚guten', der zivilisatorischen Mission verpflichteten Kolonialismus vor Peters'schen Exzessen schützen zu müssen und zu können. Indem er den ‚Gang in die Kolonien' mit der Sehnsucht nach Abenteuern verbindet, spricht Bebel eine heikle Motivationslage an, in der ein Carl Peters nicht trotz, sondern gerade wegen der dunklen Momente in seiner Biographie für diejenigen attraktiv werden kann, die ein diffuses Unbehagen an der bürgerlichen Moderne empfinden. Denn gerade dieses Dunkle ist es, was von der Exterritorialität zeugt, in der die koloniale zur abenteuerlichen Topographie wird. Und so kann es auch geschehen, dass Peters nicht nur Freunden, sondern auch Gegnern als Stichwortgeber dient, wenn sie die „glühenden Steppen" imaginieren. Es ist dem deutschkonservativen Abgeordneten Friedrich Graf zu Limburg-Stirum vorbehalten, dies am Ende der Debatte auszusprechen:

> Meine Herren, ich resumire mich kurz dahin: ich bin der Meinung, die Sache ist noch nicht liquid, und wenn, wie es sehr möglich ist, nichts dabei herauskommt, dann hat der hohe Reichstag nichts gethan, als in den 3 Tagen für den Mann, den Sie angriffen, die größte Reklame zu machen.
>
> (Lachen und Widerspruch links.)[25]

Papierreiche (*Record Office*, British Museum)

Folgenlos blieb die Diskussion nicht. 1897, ein Jahr nach der Reichstagsdebatte, wird Peters nach einem Disziplinarverfahren aus dem Beamtendienst entlassen, unter Verlust seiner Pensionsansprüche. Und der Vorsitzende Richter

24 Carl Peters, „Die Usagara-Expedition" [1885], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Walter Frank, München: Beck 1943, Bd. 1, S. 295.

25 „IX. Legislaturperiode, IV. Session, 1895/97", S. 1499.

bedauert es ausdrücklich, ihn nicht strafrechtlich zur Rechenschaft ziehen zu können.[26]

Dennoch ist das Resümee Limburg-Stirums nicht unberechtigt. Peters selbst hat die Reichstagssitzung durchaus als „Reklame" zu nutzen gewusst. In seinen „Lebenserinnerungen" schreibt er es einem amerikanischen Freund zu, ihn „zu der ungeheuren Reklame" beglückwünscht zu haben. Und ein anderer habe gesagt: „That must have cost Dr. Peters a lot of money to keep the pot boiling for three days!"[27]

Peters hat den Topf am Kochen gehalten, länger als drei Tage, und dabei seinen Fall aus der juristischen Sphäre herausgewunden. In einem ersten Zug hat er ihn in eine Kriminalposse verwandelt. Eine Kiste mit Dokumenten, die ihn entlasten und eine Verschwörung der Kolonialadministration gegen ihn beweisen sollten, sei aus einem Banktresor verschwunden und später aufgebrochen in einem Torbogen der Wilhelmstraße, dem Sitz der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amts, gefunden worden. Wertpapiere seien unangetastet gewesen, die Entlastungspapiere aber verschwunden. Wichtiger als die allzu plumpe Beschuldigung des Kolonialamts ist, dass Peters hier ein literarisches Genre aufruft, das im späten 19. Jahrhundert populär zu werden begann: den Kriminalroman. In diesem Genre bleibt Peters jedoch nicht lange. Er lässt den Kriminalplot schnell hinter sich, um in sein eigentliches Genre, die Abenteuererzählung zu springen. Die verschwundenen Papiere, wie bereits das am Kilimandscharo verschwundene Protokoll, erlauben es ihm vor allem, ganz aus dem Aktenkrieg auszusteigen. Seine Welt, so suggeriert er den Leserinnen und Lesern, sei eine andere als die der Beamten, eine Welt der Taten und nicht der Worte.

Diese beiden Welten lässt er in seinen „Lebenserinnerungen" auch visuell aufeinanderprallen, nämlich auf der Vorder- und der Rückseite eines Abbildungsblattes. ‚Spiel' und ‚Gegenspiel' sind hier so arrangiert, dass sie, wie die zwei Ansichten einer Kippfigur, nicht gleichzeitig betrachtet werden können. Die Vorderseite zeigt Peters mit zwei Gefolgsleuten und einem afrikanischen Diener vor einem Zelt in ‚tropischer' Umgebung, auf der Rückseite befinden sich drei Porträtaufnahmen: Kayser, Bebel, Marschall – das Gegenspiel, die drei von Peters als Intimfeinde aufgerufenen Repräsentanten von Administration

26 Heinz Schneppen, „Der Fall Karl Peters: Ein Kolonialbeamter vor Gericht", in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 49 (2001), S. 869–885.

27 Carl Peters, *Lebenserinnerungen*, Hamburg: Rüsch 1918, S. 107. In dem 1940/1941 von Herbert Selpin inszenierten Bavaria-Spielfilm „Carl Peters" bildet der Auftritt des von Hans Albers gespielten Peters vor dem Reichstag – der in der Wirklichkeit nie stattgefunden hat – den dramatischen Höhepunkt: Ein Visionär scheitert an bürokratischer Kleinlichkeit und Böswilligkeit.

und Parlament.[28] (Abb. 10.1 u. 10.2) Während diese stilistisch konventionellen Porträts, die, besonders im Fall von Kayser in seiner Galauniform, eine ebenso konventionelle (und durchaus bemüht wirkende) Repräsentation von Amtsautorität zeigen, inszeniert die – offensichtlich ebenfalls in einem Studio aufgenommene – ‚afrikanische' Photographie eine *Szene*, eine sehr viel dynamischer wirkende Konstellation von Männern, die aus ihrem Alltag herausgetreten sind. Nun sind sie in einem ‚Anderswo', dessen reale Koordinaten durch die Staffage, zu der auch der Afrikaner gehört, nur vage angedeutet werden. Auch die Bildunterschrift, „[...] auf der Kilimandscharo-Expedition", konkretisiert keinen Ort, sondern verweist auf eine Bewegung. Eigentlich ist es eine Flucht, denn ‚Expeditionen' gehörten nicht zu Peters' Aufgaben, die vor allem darin bestanden, im Kilimandscharo-Distrikt die Verwaltung zu organisieren und seinen Amtssitz, eine militärisch befestigte Station, zu deren Zentrum auszubauen. Die Photographie zeigt ihn dagegen ‚unterwegs', in einem provisorischen Lager mit Zelt und Klappstuhl, im Irgendwo.

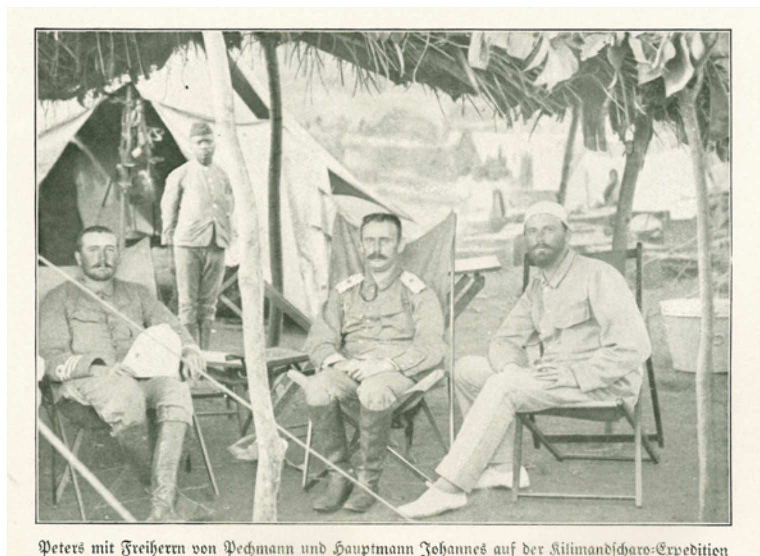


Abb. 10.1 Zwei Seiten auf dem gleichen Blatt: Recto: Carl Peters auf „Expedition". Carl Peters, *Lebenserinnerungen*, 1918

28 Peters, *Lebenserinnerungen*, nach S. 104. Dass Paul Kayser Peters nicht nur im Reichstag öffentlich verteidigt hat, ändert nichts daran, dass er diesem als „mein heimtückischster und verschlagenster Gegner" gilt (*Lebenserinnerungen*, S. 94); Freiherr Marschall von Bieberstein, Staatssekretär des Äußeren, war offiziell für die Eröffnung des Disziplinarverfahrens gegen Peters verantwortlich – „das Seiltanzen im Marschallschen Intrigenspiel der deutschen Kolonialpolitik" (*Lebenserinnerungen*, S. 94).

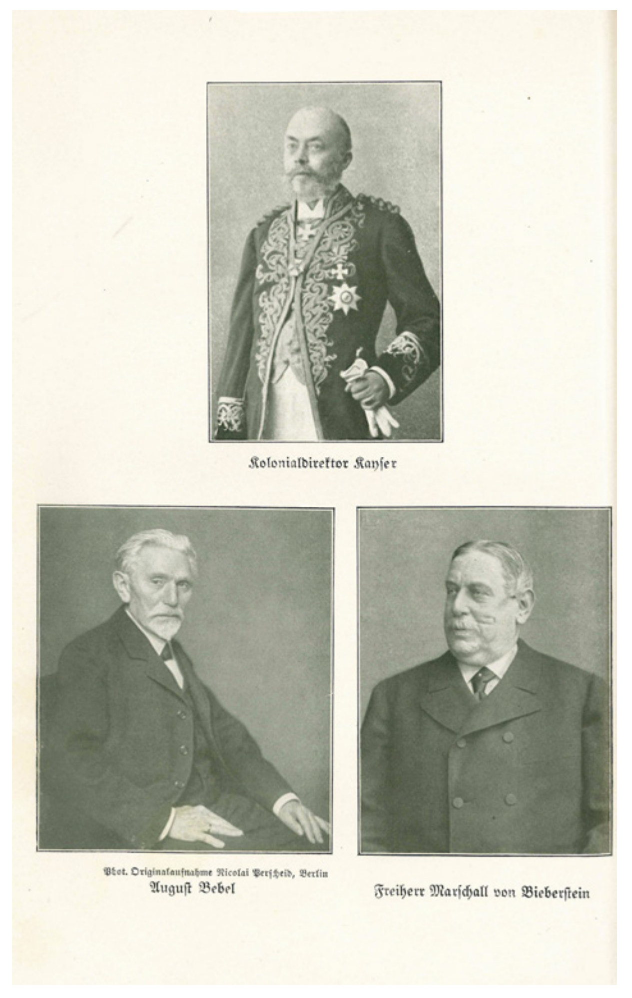


Abb. 10.2 Verso: Das Gegenspiel in der Administration des Deutschen Reichs. Carl Peters, *Lebenserinnerungen*, 1918

Die Fähigkeit, in Bewegung zu sein, sich nicht an einen Ort bannen zu lassen, ist es, was sich Peters in allen seinen Schriften immer wieder als entscheidende Eigenschaft zugeschrieben hat. In seinem Bericht über seine erste Landung auf dem afrikanischen Festland provoziert seine „Ungeduld“ zunächst ein Unglück, in dem der koloniale Herrschaftsanspruch als lächerliche Szene erscheint:

> Vom Ufer waren wir noch etwa 300 Schritte entfernt, mich hielt meine Ungeduld nicht länger, und ich bestieg den Rücken eines meiner Diener, um mich persönlich sofort ans Land tragen zu lassen. Dies hatte das Unbequeme – da der Boden des Meeres ziemlich uneben war, wodurch mein Diener plötzlich ganz unter mir verschwand –, daß ich völlig durchnäßt im schwarzen Erdteil ankam. Mein Diener fiel obendrein noch einmal auf dem schlüpfrigen Boden hin. Ich benutzte diese Gelegenheit, um, „nach berühmten Mustern" die Sache in ein gutes Omen umzudeuten. „J'y suis et j'y reste" rief ich aus in einer Situation, welche mir übrigens selbst ziemlich lächerlich erschien.[29]

Das ‚Bleiben' manifestiert sich in einem weiterhin von ständiger „Ungeduld" getriebenem fünfwöchigen Marsch, auf dem Peters in immer wiederkehrenden Ritualen die Verträge abschließt, mit denen er Ostafrika erworben haben will. Wenn er sich dabei seines charismatisch-autoritären Auftretens ebenso wie seiner physischen Überlegenheit rühmt, dann ist das auch eine Auslöschung jener Lächerlichkeit, die die Expedition eingeleitet hatte. Nach diesen fünf Wochen kehrt Peters nach Deutschland zurück, während es seinen Gefolgsleuten überlassen bleibt, das, was eine Kolonie werden soll, in der von ihm vorgegebenen Manier abzurunden. Peters dagegen verzeichnet sein Reich auf einer Karte am Berliner Schreibtisch:

> Im Winter 1885/86 erwarben Graf Pfeil und Premierleutnant Schlüter die südlichen Gebiete von Ubena, Wamatschonde, Mahenge, Wagindo, sowie mehr oder weniger auch Uhehe, sodaß ich nach der Richtung hin unsere Grenzen bis zum Nyassa und Rovuma hin eintrug, obwohl weder der See, noch der Grenzfluß aktuell erreicht worden war.[30]

Die Aufgabe, dieses papierene Reich in Realität zu verwandeln, blieb anderen vorbehalten; und gerade das vage „mehr oder weniger auch Uhehe" verwickelte das Deutsche Reich in seinen ersten, äußerst verlustreichen, Kolonialkrieg. Für Peters dagegen geht es nicht um Konsolidierung, sondern um immer neue Reiche. Er wird erst nach Afrika zurückkehren, als sich mit der Organisation der „Emin Pascha-Expedition" die Möglichkeit neuer Eroberungen auftut.

---

29 Peters, „Die Usagara-Expedition", S. 292 f.

30 Carl Peters, *Die Gründung von Deutsch-Ostafrika*, Berlin: Schwetschte 1906, S. 124. Zu Peters' Gründungsszenarien vgl. Michael Pesek, „Eine Gründungsszene des deutschen Kolonialismus – Peters' Expedition nach Usagara, 1884", in: *Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880–1945, Deutsche in Afrika 1880–1918*, hg. v. Marianne Bechhaus-Gerst u. Reinhard Klein-Arendt, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2003, S. 255–267.

> Sie war ein Versuch, unsere Interessensphäre über den Norden des Viktoriasees und nilabwärts bis nach Ladò auszudehnen, also Uganda und Emin Paschas Provinz in unser Schutzgebiet einzubeziehen. Sie beruhte politisch auf der Tatsache, daß Ägypten und Großbritannien bereits 1885 auf den ganzen Sudan in einer Note an die Mächte verzichtet hatten, daß diese Gebiete demnach nach europäischer Fiktion ‚nobody's country' waren. Daß Deutschland umgekehrt schon 1889 seinerseits wieder auf diese Gebiete verzichtet hatte, das wußte ich nicht. Übrigens hatte ich bereits auf der Reise die Möglichkeit erwogen, daß das Deutsche Reich es ablehnen könnte, die Erwerbungen im Norden Deutsch-Ostafrika anzugliedern. Ich hatte demnach in einzelnen Fällen die Rechtsgültigkeit meiner Verträge von der Zustimmung des Deutschen Kaisers unabhängig gemacht und hatte die erworbenen Landstriche für mich persönlich genommen. Würde ich Emin noch in seiner Provinz getroffen haben, hätte ich vor allem genügend Munition gehabt, so würde ich sicherlich mir ein eigenes Herrschaftsgebiet gegründet haben und wäre dauernd in Mittelostafrika geblieben.[31]

… hätte, würde, wäre: ein Reich in der Tat nach „europäischer Fiktion", oder genauer: nach Peters ureigenster Fiktion, in der er sich selbst, retrospektiv-konjunktivisch, zum König von Zentralafrika ernennt. Es ist ein reines Papier-Imperium, das hier gegründet wird: Nicht nur zeigte Emin Pascha wenig Interesse an einer Kooperation mit Peters, er hat auch niemals eine Provinz ‚besessen', die er dessen privatem Reich oder dem deutschen Schutzgebiet hätte angliedern können. Und auch Peters selbst hat nichts unter seine ‚Oberhoheit' gebracht. Selbst wenn man die von ihm geschlossenen Verträge als gültig ansehen wollte, hätte er doch seinen Vertragsanteil, den zugesicherten ‚Schutz', allein, das heißt ohne das Deutsche Reich, niemals einlösen können. Nach den Erfahrungen mit der schon bestehenden ostafrikanischen Kolonie hatte dieses Reich aber wenig Neigung, in die ihm zugedachte Rolle einzutreten.

Aber darum geht es eigentlich auch gar nicht. Es ist immer schon der Modus vergangener Zukunft, der Peters' Schreiben beherrscht und in dem sein Größenwahn immer schon gefangen ist. Schon seine ersten Kolonialpläne waren ein Produkt der Vergangenheit. Im „British Museum", „in dessen Lesesaale ich ein regelmäßiger Gast war", sowie im „Record office (Archiv)" des Londoner Kolonialamts habe er sich „durch Studium der Akten aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts" die „Kenntnis der britischen Kolonialpolitik" erworben, die er dann „durch Verkehr mit Leuten aus den Kolonien" ergänzt habe.[32]

31 Peters, *Lebenserinnerungen*, S. 89 f.
32 Peters, *Lebenserinnerungen*, S. 65.

Was Peters sich als kolonialpolitisches Wissen aneignet, beruht also nicht auf dem, was man in London über gegenwärtige Kolonialpolitik erfahren konnte, sondern auf einer fernen Vergangenheit und auf dem, was ihm als Praxis ‚vor Ort' gilt. Schon hier, in der Metropole, verdrängt er gleichsam die metropolitane Gegenwart – eben jene Gegenwart, die ihm in Berlin dann in Gestalt phantasieloser Bürokraten entgegentritt, die seine weiterreichenden Kolonialpläne verhindern und ihn mit kleinlichen Vorschriften und völlig unangemessener Humanitätsduselei kujonieren. *Dieser* Metropole entflieht er, oder, in seiner eigenen Darstellung: Er lässt sie hinter sich zurück, indem er sich in die Provinz (die deutsche, und nicht die afrikanische) und in die Vergangenheit begibt.

> Im Juni 1895 stiess ich in der Bibliothek des Landrat Berthold zu Blumenthal an der Weser zufällig auf einen historischen Atlas in 7 Bänden (*Atlas Historique ou Nouvelle Introduction à l' Histoire à la Chronologie et à la Géographie Ancienne et Moderne* etc.). Der Atlas war in den Jahren 1705 bis 1719 zu Amsterdam im Verlage von L'Honoré & Chatelain veröffentlicht worden. [...] Im sechsten Bande dieses Atlas fand ich eine Karte von Afrika, welche mein Interesse besonders erregte.[33]

So beginnt, im Stil einer phantastischen Erzählung, Peters' 1902 erschienener Reisebericht *Im Goldland des Altertums*, der Bericht einer erneuten Rückkehr nach Afrika, die den doppelten Umweg über die deutsche Provinz und über die in der alten Karte repräsentierte Vergangenheit zu nehmen hat: „Folgen wir den alten Spuren der portugiesischen Conquistadores des 16. Jahrhunderts!"[34]

Wie sehr das Afrika, das sich nun erneut der Eroberung preiszugeben scheint, auf einer gewaltsamen Vereinfachung beruht, zeigt sich, wenn man die Karte, die Peters' Reisebericht beigefügt ist, mit dem Atlas, der ihn so „erregte" einerseits, andererseits mit Karten vergleicht, die um 1900 das gleiche Territorium sehr viel detaillierter darstellen.[35] (Abb. 10.3 u. 10.4)

33 Carl Peters, *Im Goldland des Altertums. Forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, München: J. F. Lehmann 1902, S. 1.

34 Peters, *Im Goldland*, S. 13.

35 *Übersichts Karte der Dr Carl Peters'schen Unternehmungen in den Zambesi-Ländern*, Beilage zu Peters, *Im Goldland*; zum Vergleich: *Stieler's Hand-Atlas*, 8. Aufl., Gotha: Perthes 1891, Afrika, Bl. 6. und Zacharie Chatelain, „Carte du Royaume de Congo, du Monomotapa et de la Cafrerie", in: *Atlas historique, ou nouvelle introduction à l'histoire, à la chronologie & à la géographie ancienne & moderne*, Amsterdam: Zacharie Chatelain 1732 [Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg: http://ub.uni-heidelberg.de/diglit/chatelain1732bd6/0103 (08.10.2019)].



Abb. 10.3 Carl Peters' leergeräumtes Afrika. *Übersichts Karte der Dr Carl Peters'schen Unternehmungen in den Zambesi-Ländern*

Peters musste seine Karte sowohl vom Wissen um 1700 als auch um 1900 erst leerräumen, bevor er ihr dann in seiner folgenden Erzählung einschreiben kann, was er, in recht abenteuerlichen philologischen Operationen, dem Atlas entnimmt.

> Der Name Fura, wie die portugiesischen Autoren meldeten, war eine Verstümmelung aus dem Worte *Afur* oder *Aufur*, wie die arabischen Händler den Berg nannten. *Afir* aber war, wie die Arabisten mich belehrten, die südarabische Form des hebräischen Wortes *Ophir*. […] Die Römer lernten den Namen Afir von den Carthagern in Nordafrika kennen. Sie bildeten daraus das Adjektiv africus und Namen Terra Africa und Africa. Die Reihenfolge: Afir, Afer, Africus, Terra Africa und Afrika als Entwicklung für unsere Bezeichnung des dunklen Erdteiles ist eine durchaus natürliche und schafft zwei geographische Probleme aus der Welt, indem sie auf der einen Seite die langgesuchte Ableitung des Wortes

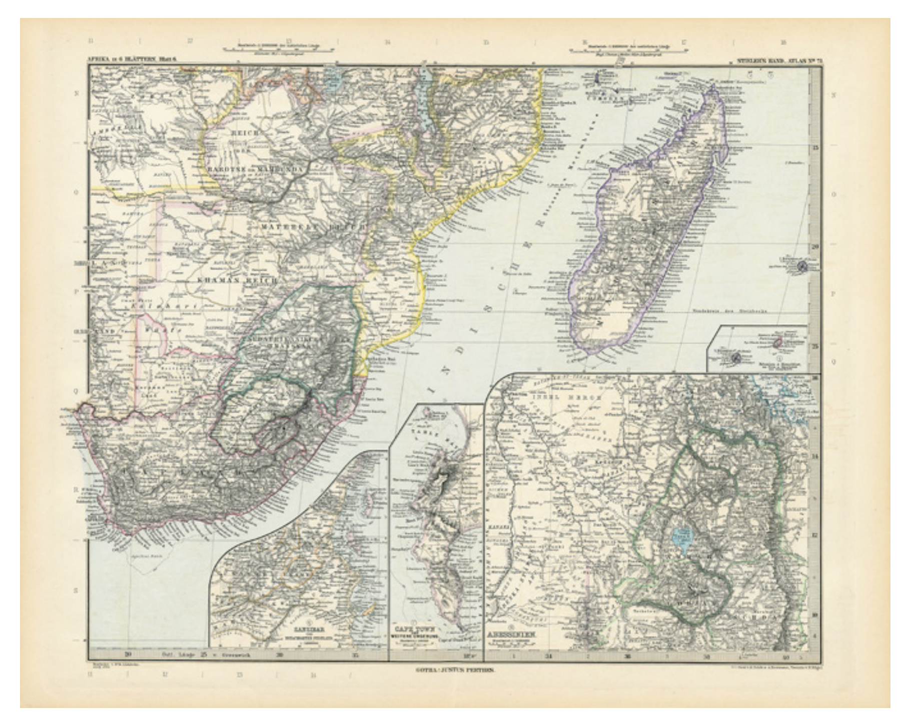


Abb. 10.4 Beispiel für das von Peters ignorierte geographische Wissen: *Stieler's Hand-Atlas*

> „Afrika" bietet, andrerseits die Behandlung der Ophir-Frage in eine bestimmte Richtung verweist.[36]

In einer derartigen Kartenlegende entsteht dann die Gewissheit, die Peter erneut einen kühnen Sprung vollziehen lässt:

> Wie hätte ich demnach über den Ausgangspunkt meiner Forschungsreise im Unklaren sein können? Zambesi-aufwärts mußte ich reisen bis an den östlichen Eingang in's Lupata-Thor und von dort aus mich umsehen.[37]

Kurzerhand wird in London – wohin Peters nach der in Deutschland erfahrenen Kränkung seinen Wohnsitz verlegt hatte – eine „Dr. Carl Peters' Estates and

---

36 Peters, *Im Goldland*, S. 3; ähnlich noch mehrmals, z.B. S. 8 f.: „Ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass der Name Mapassa durch eine leichte Lautverschiebung aus dem Worte Massaba entstanden ist, ähnlich wie der Sabi in einem seiner Hauptzuflüsse sich in den Rusapi umwandelt (Ru oder Lu ist Bantu-Präfix und bedeutet Fluss)."

37 Peters, *Im Goldland*, S. 12.

Exploration Co." gegründet, die ihre Teilhaber mit der „Erschließung reicher Goldfelder" lockt, und schon öffnet sich dem aus der deutschen Kolonialpolitik Vertriebenen ein neues Kolonisationsfeld. 1899 ist er wieder unterwegs, im Grenzgebiet zwischen dem portugiesischen Mosambique und dem englischen Rhodesien. Die Goldfelder allerdings sind entweder weniger reich als versprochen oder bereits erschlossen. Auskünfte über den ökonomischen Erfolg der Expedition sucht man in Peters' Bericht vergeblich, und er kehrt nicht als reicher Mann zurück. Und auch die Frage, wo das Goldland der Königin von Saba, von dem das Alte Testament berichtet, zu lokalisieren sei, ist nur in immer neuen, immer abenteuerlicheren etymologischen Spekulationen zu beantworten. Peters' Kapital liegt nicht auf dem Feld der Ökonomie oder des Wissens, sondern auf genau jenem von ihm als ‚Mann der Tat' immer wieder geschmähten Gebiet des öffentlichen ‚Geredes'. Bis zu seinem Tod 1918 zehrt er als redender und schreibender Propagandist der ‚kolonialen Sache' von seinem Ruhm. Was er dabei einzusetzen hat, ist keine Seriosität als Ökonom und Wissenschaftler (kein Aufsichtsrat und keine Akademie hat ihn berufen) und auch kaum die Kühnheit seiner Vision, die die Nationalsozialisten rühmen werden.[38] Entscheidend sind gerade die dunklen, zweifelhaften Momente seiner ‚Vorgeschichte', machen sie ihn doch seinerseits zum Repräsentanten einer Vergangenheit, die sich bereits im mythologischen Dämmer verliert und deshalb eine Aura von Ursprünglichkeit, Ungezügeltheit, Sinnlichkeit und Abenteuer verkörpern kann. Gerade sein ‚Rauswurf' aus der wirklichen Kolonie mit ihrer sich etablierenden Bürokratie und ihren Gesetzen, ihren Gerichten und Aufsichtsräten, und die dubiosen, niemals völlig aufgeklärten, in jedem Fall aber von Gewalt und Sexualität geprägten Ereignisse, die dazu geführt haben, erschließen ihm die Welt, die er in seinen Erzählungen modelliert und in denen er zugleich den Versuch, sich als Kolonialpraktiker anzubieten, immer wieder unterläuft.

Exterritorialiät (Salisbury's Farm)

Eine dritte Leseszene zeigt Peters auf einer Farm in Südafrika. Seine „Expedition" ins „Goldland des Altertums" war dort zum Stillstand gekommen, da die Träger,

38 Etwa Walter Frank in seinem Vorwort zu der ab 1943 entstehenden, nicht vollendeten Ausgabe von Peters' *Gesammelten Schriften* (Carl Peters, *Gesammelte Schriften*, mit Unterstützung des Reichsinst. für Geschichte des neuen Deutschlands, hg. v. Walter Frank, München 1943, Bd. 1, S. 1–12), ein gutes Beispiel bildet auch der Propagandafilm „Carl Peters" (vgl. Fußnote 27).

die ihn begleitet hatten, sich geweigert hatten, ihre abgelaufenen Verträge zu verlängern, und Ersatz schwer zu bekommen war. Man ahnt, warum, rühmt sich doch Peters auch in der Beschreibung dieser neuen „Expedition", mit der Androhung und auch Anwendung von Gewalt einen maximalen Arbeitseinsatz aus ‚seinen' „Jungen" herausgepresst zu haben. Die Existenz vertraglich geregelter Arbeitsverhältnisse ignorierend, betrachtet er die durchgängig als „Jungen" bezeichneten indigenen Helfer als ihm in jeder Beziehung ausgelieferte Zwangsarbeiter. Unschwer ist zwischen den Zeilen zu lesen, dass in der Verkennung komplexer kolonialer Hierarchien der entscheidende Grund nicht nur für die erzwungene Pause, sondern auch für das Scheitern praktisch aller Pläne Peters' zu suchen ist. Er selbst weicht einer solchen Reflexion jedoch aus, indem er Unterstützung in Europa, und nun dem Europa moderner Wissenschaft, sucht: „Am Nachmittag nehme ich Darwin's *Descent of man and selection in relation to sex* einmal wieder vor."[39] Hier sei, so Peters in einer sehr eigenwilligen Zuspitzung von Darwins Argumentation, der untrügliche Nachweis erbracht,

> dass der Wettkampf der Rassen um die Oberfläche unseres Planeten, welcher mit der Verdrängung der weniger tüchtigen Art endet, eines der wesentlichen Mittel für den Fortschritt der Menschheit gewesen ist. Heutzutage möchte man diesen Wettkampf eliminieren in einer krankhaften Sucht, alles schwächliche und minderwertige Gesindel mit durchzuschleppen, was nur zur Degenerierung der ganzen Art führen kann. Aber die Natur lässt sich keine Menschensatzungen vorschreiben, und das natürliche Recht wird am Ende doch obsiegen.[40]

Die „Eingeborenen" Afrikas verkörpern demnach, genau wie diejenigen Australiens, eine Sackgasse der Evolution, im „Wettkampf der Rassen" allein bestimmt zum „Arbeitsmaterial". Erweisen sie sich dabei als unbrauchbar, dann sollten die Überlegenen konsequenterweise „das nutzlose Gesindel einfach ausrotten".[41]

Die mörderische Logik, die der promovierte Philosoph Peters hier entfaltet, scheint wenig geeignet, seiner kolonialpolitischen Rehabilitierung zu dienen. Aber das ist auch nicht ihre Funktion. Sie dient ausdrücklich der Zuspitzung, mit der sich Peters einmal mehr von der politischen Realität abgrenzt und in eine andere, elementarere Sphäre – die der Natur und ihrer ‚natürlichen Rechte' – versetzt:

---

39 Peters, *Im Goldland*, S. 181.
40 Peters, *Im Goldland*, S. 180 f.
41 Peters, *Im Goldland*, S. 180.

> Ich wollte, unsere Negerfreunde, Bebel voran, hätten auch nur einmal ein Jahr unter Schwarzen zu leben, um die Probe auf ihre auf Unwissenheit beruhenden Ansichten zu machen.[42]

Dass Peters selbst diese „Probe" niemals gemacht hat – seine Kontakte zu „Schwarzen" folgen, jedenfalls in seinen Schriften, immer von ihm vorgegebenen Ritualen, die jede ethnographische Erfahrung ausschließen – spielt dabei keine Rolle. Seine Genozid-Phantasie zielt auf keine koloniale Praxis, sie knüpft vielmehr konsequent an jene Geste des Leerräumens an, mit der Peters auf der Afrika-Karte das Terrain für sein neues Abenteuer allererst erzeugt hatte. Geschichte, Mythos und Natur-Philosophie liefern ihm die Bausteine, um auf dieser *tabula rasa* eine *andere Welt* zu erzeugen, eine Gegenwelt nicht nur zur deutschen, sondern auch zur afrikanischen Gegenwart. Hier, und nur hier kann er Goldschätze und Kontinente erobern, ist er Herr über Leben und Tod, kann sich aber auch in den Armen einer afrikanischen Konkubine verlieren.

Vor allem aber ist er hier immun gegen die Angriffe, die vom Reichstag und anderen Institutionen der Moderne gegen ihn geführt werden. In den „glühenden Steppen", in denen zumindest einige der Abgeordneten Peters agieren sehen, hat der Reichstag selbst sein Anderes entworfen, eine Welt, in der er nicht ist und nicht sein kann. Es ist, so hatte es Bebel formuliert, ein „unaussprechliches Sehnen", in dem sich ein Territorium abenteuernder Phantasie konstituiert. Eben das ist es, was Peters kolonialisiert, wenn er sich wie ein Partisan im Kampf gegen die Banalitäten der bürgerlichen Gesellschaft durch die „glühenden Steppen" schlägt, während seine Kritiker als ‚phantasielose' Exponenten solcher Banalität auf den Bänken des Reichstags ihre Redeschlachten führen. Darin besteht die „Reklame". Bebel hat das erkannt, wenn er feststellt, dass der Kolonialismus, den Peters verkörpert, zwar letztlich den Prinzipien kapitalistischer Ökonomie verpflichtet ist, dabei aber auch ganz andere, individual- wie kollektiv-psychische Ökonomien für die Moderne bearbeitet. Auch er hat aber kein wirklich wirksames Gegenmittel gefunden.

Peters und seine Mitspieler könnten die Protagonisten eines Abenteuerromans sein: Peters selbst, ein junger Akademiker, der das bereits eingeleitete Habilitationsverfahren abbricht, um der ‚Papierexistenz' eines Privatdozenten zu entfliehen, und nach Afrika aufbricht, um dort eine Kolonie zu gründen, Carl von der Heydt, junger Erbe einer Privatbank, der als Finanzier von Peters' Deutsch-Ostafrikanischer-Gesellschaft den trägen Großbanken das Spiel des Risikokapitalismus vorspielt, Frieda von Bülow, die aus den Zwängen eines

42 Peters, *Im Goldland*, S. 180.

wilhelminischen Frauenlebens ausbricht, um im Urwald eine Krankenstation aufzubauen, stattdessen aber mit Peters eine afrikanische Romanze erlebt, ihr Bruder Albrecht schließlich, ein junger Leutnant, der die Offizierslaufbahn aufgibt, um dem Lockruf des Kilimandscharo zu folgen und dort den ‚Heldentod' zu finden. Auch ihre Gegenspieler gehören natürlich hierher: die Bürokraten, die zaudernden ‚Bedenkenträger', die von zivilisatorischen Missionen schwärmenden Anwälte der Humanität in Parlament, Presse, Kirchen und Öffentlichkeit. Zwar ist das klägliche Schicksal etwa Albrecht von Bülows, der in absoluter Unkenntnis der Situation eine völlig unzureichend vorbereitete militärische Expedition geradewegs in einen tödlichen Hinterhalt führte, nur der deutlichste Ausdruck einer grotesken Verwechslung von Spiel und Realität, der auch die anderen ‚Spieler' verfallen sind. Aber das ist Teil des Spiels und trägt eher zur Spannungssteigerung als zur Ernüchterung bei. Dem Abenteurer – und mehr noch der Abenteurerin – haftet per se etwas notorisch Unzuverlässiges an, ein Aufbäumen gegen die Sinn-, Rationalitäts- und Kohärenzzumutungen der – modernen – Gesellschaft.

Die mörderische Logik eines Carl Peters ist eine Anti-Logik. Sie ist weniger die auf die Spitze getriebene ökonomisch-militärische Zweckrationalität, als die er selbst sie in seinen Schriften, etwa in den kolonial-ökonomischen Ausführungen seines Ophir-Buches, zu rechtfertigen versucht, sondern sie entbindet eine ins Sinnlose zielende Destruktivität, nicht ohne diese allerdings nun selbst wieder – man mag hier an de Sade denken – in ein ökonomisches System zu übersetzen. Seine Zeitgenossen – und nicht nur seine Gegner unter ihnen – haben das sehr wohl gesehen, haben gesehen, dass Peters Eigenschaften ausagiert, die die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Normalität zensiert: seinen Sadismus, seine Verantwortungslosigkeit, seine Bereitschaft, jenseits jeder argumentativen Logik zu operieren und so jedem Widerspruch den Boden zu entziehen. Das macht seine Beweglichkeit aus, das ist auch dafür verantwortlich, dass keines seiner Reiche dauerhaften Bestand haben kann. Phantasien zielen, so ein anderer Zeitgenosse von Peters, Sigmund Freud, nicht auf Wunscherfüllung, sondern auf die immer erneute Inszenierung eines unendlichen Begehrens.[43] Daher muss Peters auch immer wieder aufbrechen, in immer neue, immer gleichermaßen leergeräumte Territorien – so wie jeder

43 Freud hat seinen Phantasie-Begriff vor allem in den Aufsätzen „Der Dichter und das Phantasieren" (1907/1908), „Das Unbewußte" (1915) und „Ein Kind wird geschlagen" (1919) entwickelt; zusammenfassend dazu: Jean Laplanche u. Jean-Bertrand Pontalis, „Fantasy and the Origins of Sexuality", in: *Formations of Fantasy*, hg. v. Victor Burgin, James Donald u. Cora Kaplan, London u. New York: Methuen 1986, S. 5–34 und dies., *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 388–394.

Abenteuerroman keine Fortsetzung, sondern eine Variation der gleichen Geschichte nach sich zieht.

Carl Peters mag ein Bibliotheksphänomen gewesen sein, eine einem Abenteuerroman entstiegene Figur – der deutsche Kolonialismus, für den er Reklame gemacht hat, war es nicht. Aber er, der Kolonialismus, hat es verstanden, zur Szene sehr heterogener, keineswegs primär ökonomischer, Begehren zu werden. In Peters hat er weder einen Praktiker noch einen Theoretiker besessen, aber eine ebenso fatale wie wirksame „Reklame“. Dass dabei das gleiche Vokabular bewegt wird wie etwa bei Simmel oder Brecht, macht ihn zu einem jener Gespenster, die das Abenteuer in der Moderne heimsuchen.

Susanne Lüdemann

Places Where Girls Don't Get

Abenteuerlandschaften bei Karl May und Ernst Jünger

> In jede Reise muß Pilgerschaft im alten Sinne eingeschlossen sein. Sonst bleibt sie eine Anhäufung von Bildern, mit denen der Wanderer sein Inneres wie ein Album mit papierenen Karten füllt, bleibt eher schädlich, weil sie ihn zerstreut. […] Das Reisen als Aufsuchen von Aussichtspunkten kann Sinn nur haben, wenn diese Punkte auf anderes als auf Landschaft hinweisen. […] Es gibt nur *eine* Reise, die Lebensreise, und jede zeitliche Bewegung ist einer ihrer Abschnitte. Jedes Tagesziel ist ein Gleichnis des Lebensziels und sollte ein *pilgrim's progress* sein.[1]

> Ich habe Aviatiker sein und Märdistan mit seiner Geisterschmiede überfliegen wollen. Meine Phantasie gab mir den Mut und die Kraft dazu. Aber ich rechnete auf die Menschlichkeit der Menschen, und das war - - falsch![2]

Vom mehrfachen Schriftsinn (Lektüremodelle)

Auf der Suche nach einer Erklärung für die ungeheure Wirkung des Volksschriftstellers Karl May hat Arno Schmidt Lektüremodelle entwickelt, die auf der Unterscheidung mehrerer Textschichten in Mays Werken beruhen und diesen entsprechende Lesemodelle zuordnen. Das sind insgesamt vier:

L I – Reise- und Abenteuererzählung (manifest)
L II – Sexualsymbolik (latent)
L III – Autobiographik (latent)
L IV – (‚religiöse') Allegorik (latent/manifest)[3]

L I ist die manifeste Ebene der eigentlichen Reise- und Abenteuererzählung samt ihrer chronotopischen Organisation, die sich auch dem naiven Lesen zuerst erschließt.

---

1 Ernst Jünger, *Reisetagebücher*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 22 Bände, Stuttgart: Ernst Klett-J. G. Cotta 2015, Tagebücher VIII, Bd. 8, S. 348.

2 Karl May, Zit. nach Dieter Sudhoff, „Der beflügelte Mensch. Traumflug, Aviatik und Höhenflug bei Karl May", in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* (1986), S. 110–154, hier S. 149.

3 nach Arno Schmidt, *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1998, S. 311 f. u.ö.

doi:10.30965/9783846765166_011

Sie ist bei May, wie die Forschung einhellig bestätigt, beherrscht vom Prinzip der Wiederholung mit Variationen. Egal in welcher Weltgegend die Erzählungen spielen, als ihre wesentlichsten Motive erscheinen ein grundlegender Dualismus von ‚guten' und ‚bösen' Charakteren und daraus folgend eine ubiquitäre Dynamik von Flucht und Verfolgung, Anschleichen und Belauschen, Gefangennahme und Befreiung, und zwar in einem Raum, der – im ‚Wilden Westen' ebenso wie im ‚Orient' – durch die weitgehende Abwesenheit einer übergeordneten Macht gekennzeichnet ist, die in der Lage wäre, auf die von den jeweiligen Schurken geplanten oder begangenen Untaten adäquat zu reagieren. „Wir sind in der Wüste, wo kein Gesetz gilt als nur das des Stärkeren"[4] – dieser Satz aus *Durch Wüste und Harem* (1892) gilt im übertragenen Sinn für alle Reise- und Abenteuer-Erzählungen Mays, auch wo sie nicht in der Wüste im buchstäblichen Sinne spielen. „Die Schurken fliehen nach vollbrachter Untat und werden von den guten Menschen verfolgt; diese erreichen sie schließlich unbemerkt, der Held schleicht sich in ihr Lager und belauscht die Feinde, um sich über ihre weiteren Absichten zu informieren; er entwirft daraufhin einen Plan, mit dem die Verbrecher in die Falle gelockt und gefangen genommen werden; es gelingt ihnen jedoch zu entkommen, und das Ganze beginnt von vorn"[5] – so ungefähr lautet die Kurzfassung May'scher Motiv- und Handlungsketten, etwa noch ergänzt um die Kunst des Spurenlesens (besonders in den *Winnetou*-Erzählungen) und das für eine Philologie des Abenteuers zumal erhebliche Motiv der zufälligen Begegnung (jenseits aller Wahrscheinlichkeit).

Die Entfaltung dieser Handlungsketten vollzieht sich

> im Rahmen eines permanenten Raumwechsels. Mays Figuren […] verweilen niemals für längere Zeit an einem Ort; sie reisen teils aus Neigung, teils im Dienst der selbstgestellten Aufgaben durch weiteste Räume, durch ganze Länder und Kontinente.[6]

Kein Zufall sei es, so Helmut Schmiedt, dass Volker Klotz einen frühen Karl May-Aufsatz „Durch die Wüste und so weiter" genannt und darin als „Aventiureprinzip der Mayschen Abenteuerromane" die „Ereignisfolge und

4 Karl May, *Durch Wüste und Harem. Reiseerlebnisse von Carl May*, in: *Carl May's gesammelte Reiseromane*, 33 Bände, Freiburg i.Br.: Friedrich Ernst Fehsenfeld 1892–1910, Bd. 1, S. 26. https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr/gr01/gr01-txt.pdf (21.11.2019).

5 Helmut Schmiedt, „Handlungsführung und Prosastil", in: Gert Ueding (Hg.), *Karl-May-Handbuch*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 131–152, hier S. 142.

6 Schmiedt, „Handlungsführung", S. 136.

Bewegung im Raum“ identifiziert habe.[7] Die dargestellten Landschaften sind dabei genauso stereotyp wie die in ihnen sich abwickelnden Handlungsketten. Es handelt sich, so Arno Schmidt, meist um „recht heroische Angelegenheiten […], Wüsten & Wildnisse“, „alles erscheint vergrößert, die Farben greller, die Aktionen weitgebärdiger, auch die Gerüche verstärkt, und die Helden haben Alle eine unvergleichliche Anlage zum Aufschneiden.“[8]

Volker Depkat nennt vier typische Züge, die die May'schen Abenteuerräume über alle Differenzen im Einzelnen hinweg kennzeichnen: Es sind (a) „Orte, an denen wilde Tiere und wilde Menschen leben“; sie sind (b) „durch Entlegenheit und Isolation gekennzeichnet“; aus der europäischen oder eurozentrischen Perspektive der Romane handelt es sich (c) „um zivilisatorisch und technologisch rückständige Gebiete“, und (d) „sind es Regionen mit nur rudimentär ausgebildeter Staatlichkeit.“[9]

Was L I betrifft, befindet sich Arno Schmidt also in bester akademischer Gesellschaft, und Karl May sich im Übrigen in einer Erzähltradition, die Michail Bachtin zufolge bereits mit dem spätantiken griechischen Roman begann. Die Chronotopoi von unverhoffter Begegnung, von Flucht und Verfolgung, Gefangennahme und Befreiung spielten jedenfalls im „abenteuerlichen Prüfungsroman“[10] eines Heliodor oder Xenophon von Ephesus eine ähnlich strukturierende Rolle wie bei Karl May, und gemeinsam ist ihnen auch die grundsätzliche Translozierbarkeit des Geschehens, die Austauschbarkeit der Ereignisse im Raum („was in Babylon geschieht, könnte auch in Ägypten oder Byzanz geschehen, und umgekehrt“[11]).

Was macht nun aber dieses stereotype Abenteuernarrativ so interessant, gerade in seinen unendlichen Repetitionen noch um die Wende zum

---

7 Helmut Schmiedt, „Helmers Home und zurück. Das Spiel mit Räumen in Karl Mays Erzählung *Der Geist des Llano estakado*“, in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* (1982), S. 60–76, hier S. 60. Vgl. auch Volker Klotz, „Durch die Wüste und so weiter. Zu Karl May“, in: *Trivialliteratur. Aufsätze*, hg. v. Gerhard Schmidt-Henkel, Berlin: Literarisches Colloquium 1964, S. 33–52, hier S. 35.

8 Schmidt, *Sitara*, S. 57 f.

9 Volker Depkat, „Gefahrensuche in einer abenteuerlosen Welt. Zur narrativen Konstruktion von Abenteuerräumen im Werk von Karl May“, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, hg. v. Nicolai Hannig u. Hiram Kümper, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 127–163, hier S. 130 f.

10 Michail Bachtin, *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2008, S. 9. Bachtin unterscheidet (ebd.) „drei Grundtypen der Einheit des Romans“ in der Antike, die „die Entwicklung des gesamten Abenteuerromans bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht mitbestimmt“ hätten: die antike Biographie und Autobiographie, den „abenteuerlichen Alltagsroman“ (Apuleius und Petronius) und den „abenteuerlichen Prüfungsroman“, dessen organisierendes Zentrum die Idee der Erprobung des/der Helden sei.

11 Bachtin, *Chronotopos*, S. 24.

20. Jahrhundert so attraktiv, dass Karl May bis heute einer der weltweit meistgelesenen deutschsprachigen Schriftsteller ist? Hier scheiden sich die Geister, insbesondere der Geist Arno Schmidts von (fast) allen anderen.

Arno Schmidt suchte die Erklärung für das, was „Leser an ihre Lieblingsautoren bindet“[12], auf der Ebene von L II, das ist – im Falle Karl Mays – die Ebene der in das manifeste Abenteuernarrativ nach Schmidts Lesart unterschwellig eingewobenen Sexualsymbolik:

> May's ‚Landschaften' sind Begehrungen, in denen er sich verwirklicht; sein Eros gewinnt von der Natur her wüst= & =waldige Bestätigungen; in seiner grandiosen S=Elefantastik sprengt der Fant alle Grenzen des vor & (bisher) nach ihm schriftlich Überlieferten – ob stauffische ‚Minnesänger', ob CRÉBILLON ob SADE ob CASTI ob FISCHER, ob noch südlichere Trovadors: der Sachse übertrifft sie Alle an S-Bandbreite![13]

„Eine Welt, aus Hintern erbaut!“[14] lautet das Fazit von Arno Schmidts L II-Lektüren May'scher Landschaften, exemplifiziert insbesondere an Sitara, dem „Land der Sternenblumen“, das in verschiedenen Texten Mays eine Rolle spielt – vom Alterswerk *Ardistan und Dschinnistan* über Mays einziges vollendetes und veröffentlichtes Drama *Bibel und Babel* bis hin zu seiner Autobiographie *Mein Leben und Streben*, der das „Märchen von Sitara“ vorangestellt ist und die dann mit dem Satz beginnt: „Ich bin im niedrigsten, tiefsten Ardistan geboren, ein Lieblingskind der Not, der Sorge, des Kummers.“[15]

Auf Sitara – resp. *Ardistan und Dschinnistan* – als exemplarischer May'scher Abenteuerlandschaft und die Aufnahme ihrer Gestaltungsprinzipien durch Ernst Jünger wird noch näher einzugehen sein – nicht notwendigerweise auf L II, d.h. auf die Sexualsymbolik, obwohl ich in dieser Hinsicht nicht zu den striktesten Arno Schmidt-Gegner/innen gehöre. Immerhin knüpft sich an L II bei Schmidt eine ganze Theorie der Wirkung von sogenannter ‚Trivialliteratur', die mir nicht abwegig erscheint: Der libidinöse Pakt zwischen Leser und Autor, wenn er denn zustande kommt, findet nicht (oder jedenfalls nicht nur) auf der Ebene der manifesten Erzählung statt, sondern auf der Ebene der latent

12 Schmidt, *Sitara*, S. 229 ff.

13 Schmidt, *Sitara*, S. 277. „S“ steht in *Sitara und der Weg dorthin* für „sexual, sexuell u. Varianten“.

14 Schmidt, *Sitara*, S. 128.

15 Karl May, *Mein Leben und Streben und andere Selbstdarstellungen*, in: ders., *Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe für die Karl-May-Stiftung*, 105 Bände, hg. v. d. Karl-May-Gesellschaft, Bamberg Radebeul: Karl-May-Verlag 1987–2020, Abt. VI, Bd. 1, hg. v. Hainer Plaul, Ulrich Klappstein, Joachim Biermann u. Johannes Zeilinger, S. 13–265, hier S. 19.

mitkommunizierten oder mitkonnotierten Phantasien und Tagträumereien, wenn der Leser sie denn teilen kann – *der* Leser diesfalls ausdrücklich, denn *die* Leser*innen* waren beim homoerotischen Geschnäbel zwischen Winnetou und Old Shatterhand ,libidomäßig' je immer schon irgendwie außen vor. „Mein Bruder Shatterhand kommt wie der Tau in den Kelch der dürstenden Blume"[16] – so beispielsweise begrüßt Winnetou Old Shatterhand nach langer Trennung in *Old Surehand I* – nunja. Dass kein Indianer *dieser* Welt jemals so blumig geredet hat – niemals vermutlich auch von sich in der dritten Person wie sämtliche Indianer bei Karl May („Winnetou trinkt kein Feuerwasser!"), ansonsten aber nur Kinder im Stadium des Illeismus, d.h. im Alter von zwei Jahren („Lina auch Kokolade haben!") –, ist die eine Sache; dass die von Karl May imaginierte Indianersprache ,blumige' Freiräume für allerlei sonst im Deutschen Kaiserreich und darüber hinaus nicht Aussprechbares bietet, die andere. (Dass Karl May in Amerika, dem ,Land der Indianer', eine politisch unmögliche und entsprechend auch unübersetzte Lektüre ist, erwähne ich nur nebenbei. Sich zu Karneval als Cowboy und Indianer zu verkleiden, wie zumindest in meiner Jugend – Karl May-induziert – noch üblich, wäre dort ,unheard of', jenseits des selbst für nicht von *political correctness* umgetriebene Zeitgenossen Vorstellbaren.) Die literarischen Abenteuer finden stets nur dort statt, wo sie niemals hätten stattfinden können und auch niemals stattgefunden haben: in einem irgendwie utopischen, jedenfalls exterritorialen Raum. Zum Glück gibt es ja aber, selbst bei Arno Schmidt, noch L III und L IV.

L III ist die (auto)biographische Ebene. Auch hier ist Arno Schmidt in bester (literaturwissenschaftlicher) Gesellschaft, denn auch die Tendenz zur literarischen Chiffrierung bedeutender Abschnitte der eigenen Lebensgeschichte (besonders der achtjährigen Inhaftierung Mays im Gefängnis Waldheim) wird von der Forschung vielfach verzeichnet, wobei in diesem Zusammenhang meist auf den kompensatorischen Charakter der Werke hingewiesen wird.[17]

L IV schließlich ist die mystisch-religiös-allegorische Ebene (besonders im Spätwerk), die halb latent, halb auch manifest ist, insofern May selbst immer wieder auf das Sinnbildhafte seiner Darstellung hingewiesen hat. So steht etwa zu lesen im dritten von Karl Mays sogenannten *Kunstbriefen* (hier auch Karl May über sich selbst in der dritten Person: „denn May ist Metaphysiker …"):

---

16 Karl May, *Old Surehand. 1. Band*, in: *Carl May's gesammelte Reiseromane*, Bd. XIV, S. 321. http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr/gr14/gr14.pdf. (21.11.2019)

17 Vgl. die Übersicht bei Schmiedt, „Handlungsführung und Prosastil", S. 131 f.

> Um das Buch *Im Reiche des silbernen Löwen* zu verstehen, muß man den Verfasser kennen [!]. Seine Reiseerzählungen sind als nur ‚sogenannte' zu bezeichnen. Sie haben eine Doppelnatur. Oder vielmehr, sie gleichen genau dem Menschen, der Körperliches und Geistiges, Sinnliches und Übersinnliches zu einer Persönlichkeit in sich vereinigt. Mays Erzählungen sind *geschriebene Persönlichkeiten*, in natürlicher Wahrheit atmend, ohne beabsichtigte Kunst. Dann wäre der große Erfolg, den seine Bücher haben, ganz von selbst erklärt! Jedes dieser Bücher hat, grad wie der Mensch, einen Körper, einen Geist, eine Seele, und diese Dreiheit ist, wie auch beim Menschen, so innig verbunden, daß die Grenzen verschwinden und die Dreiheit zur Einheit wird. Was der Körper der Reiseerzählungen tut, scheint abenteuerlich und völlig zwecklos zu sein und ist in Wirklichkeit auch Nebensache, das sichtbare Gefäß für den unsichtbaren, wertvollen Inhalt. Denn während dieser Körper sich scheinbar ohne höhere Absichten durch fremde Länder und Völker bewegt, wandern Geist und Seele durch unsichtbare Welten, um Entdeckungen zu machen, auf welche die eigentliche Absicht des Autors gerichtet ist. Denn May ist Metaphysiker, ist vor allen Dingen Psycholog. Wer ihn begreifen will, hat hinter seinen Körpern nach dem Geist und nach der Seele zu forschen und das sichtbar Geschehende auf unsichtbares Gebiet zu übertragen. So auch hier, bei *Im Reiche des silbernen Löwen*.[18]

Mir ist es im Folgenden hauptsächlich um die Beziehungen zwischen L I und L IV zu tun, also um die allegorische Aufladung May'scher Abenteuerlandschaften, und ich sehe gerade hierin, ebenso wie in der Tendenz zur Chiffrierung autobiographischer Episoden in den Werken, auch eine zentrale Gemeinsamkeit zwischen den Schreibweisen Karl Mays und Ernst Jüngers. Die Schmidt'schen Lesemodelle ließen sich auf Ernst Jünger übertragen; man müsste nur in L IV die mystisch-religiöse durch die politisch-zeitgeschichtliche Allegorisierung ersetzen.

Von Sitara zu den Marmorklippen

Ich will das im Folgenden am Vergleich zweier Landschaften exemplifizieren: Karl Mays Sitara in *Ardistan und Dschinnistan* und Ernst Jüngers *Marmorklippen*. Ich bin dabei nicht die erste, die in der allegorischen Dimension dieser Landschaften eine Strukturverwandtschaft zwischen den Erzählweisen Karl Mays und Ernst Jüngers gesehen hat. So schrieb der Schweizer Kritiker Hans Näf schon 1941 in einer kritischen Rezension von *Auf den Marmorklippen*:

18 Radebeul-Dresden, den 7. Dezember 1906. Karl May, in: *Der Kunstfreund. Illustrierte Zeitschrift für alle Freunde der schönen Künste*, redigiert v. Leopold Gheri, 23.1 (1907), S. 9–12. Reprint in: *Karl May, Leben – Werk – Wirkung. Eine Archiv-Edition*, hg. v. Ekkehard Bartsch, Bad Segeberg: Collection die Schatulle, Abt. I,Gruppe a, H. 3.

> Jünger […]schreibt so, als hätte ihm der Weltgeist seine Absichten offenbart und ihn also befähigt, sie objektiv darzustellen. […] Solchem Bann entzieht man sich vielleicht am besten, wenn man das Mittel betrachtet, durch das er zustande kommt: […] Da fällt in unserer Erzählung vor allem eine Hypertrophie des Allegorischen auf, die man als symbolistischen Komfort zu bezeichnen versucht ist. Vieles erinnert unwiderstehlich an Karl May (man betrachte daraufhin etwa den Abschnitt 23), nur daß es bei Jünger noch mit ganz anderem Anspruch auftritt. Es wäre wohltuend, wenn der Dichter solcher Erkenntnisse selber in einem zynischen Sätzlein Raum gäbe; indessen das bleibt aus, es sei denn, das Zynische liege in der Handhabung der faustdicken Symbolik und im Nachfeixen großer Gebärden selbst.[19]

In einem Aufsatz von 1982 mit dem Titel „Sitara und die Marmorklippen" griff Günter Scholdt diesen Hinweis auf, kritisierte aber, dass Näf die Gemeinsamkeit zwischen Jünger und May „lediglich in Äußerlichkeiten gesehen" habe, nämlich in „der Parallelität von Kampfhandlungen und deren Begleiterscheinungen"[20] – das Kapitel 23 von *Auf den Marmorklippen* handelt von den Vorbereitungen eines Feldzugs gegen den Oberförster. Viel wichtiger „und für den Vergleich beider Autoren bedeutsamer" sei jedoch die Gemeinsamkeit der erzählerischen Mittel, „die Tatsache, daß die sinnbildhaften Züge über die Figuren hinaus auf die Romantopographie ausgedehnt" werden – „eine Darstellungsweise [nämlich die allegorische, S. L.], die in der literarischen Moderne kaum Parallelen hat."[21]

Scholdt spricht von der „modellhaft-allegorischen Grundkonzeption ganzer Handlungen und Schauplätze"[22], die sich bei Karl May durchgängig, bei Jünger aber auch nicht nur in *Auf den Marmorklippen*, sondern in einzelnen Partien bereits ab dem überarbeiteten *Abenteuerlichen Herzen* finde – letzteres ist wichtig, weil *Auf den Marmorklippen* ja immer wieder als „Allegorie der Vorgänge im [damaligen] Europa"[23] gelesen worden ist (obwohl Jünger das nach

---

19 Hans Näf, „Zu einem Buche von Ernst Jünger. Ernst Jünger: Auf den Marmorklippen", in: *Die Weltwoche* 9, (24.10.1941), S. 5; wiederabgedruckt in: Ernst Jünger, *Auf den Marmorklippen. Roman. Mit Materialien zu Entstehung, Rezeption und Debatte*, hg. v. Helmuth Kiesel, Stuttgart: Ernst Klett-J. G. Cotta 2017, S. 268–271, hier S. 270.

20 Günter Scholdt, „Sitara und die Marmorklippen. Zur Wirkungsgeschichte Karl Mays", in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 12 (1982), S. 158–169, hier S. 163.

21 Scholdt, „Sitara und die Marmorklippen", S. 167.

22 Scholdt, „Sitara und die Marmorklippen", S. 165.

23 So das *Luzerner Tagblatt*, zitiert bei Günter Scholdt, „Gescheitert an den Marmorklippen. Zur Kritik an Ernst Jüngers Widerstandsroman", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 98 (1979), S. 543–577, hier S. 553. Vgl. zur Deutungsgeschichte von *Auf den Marmorklippen* auch Helmut Kiesel, „Ernst Jüngers *Marmorklippen*. ‚Renommier- und Problembuch der 12 Jahre'", in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14.1 (1989),S. 126–164. http://iasl.uni-muenchen.de/register/kieselauf.htm (11.03.2020). Auch

1945 von sich gewiesen hat) und so die Tendenz zur Chiffrierung einseitig als Versuch Jüngers gewertet wurde, der Zensur im Dritten Reich zu entgehen. Rückt man von dieser Lesart ab, so ergeben sich jedoch hier noch ganz andere Perspektiven, und zwar solche, die sich auch nicht einfach auf den Einfluss der jugendlichen Karl May-Lektüre auf Jüngers Bildung als Schriftsteller reduzieren lassen (dieser Einfluss ist ja von und für Jünger vielfach belegt), sondern es ergeben sich Perspektiven, die für beide Autoren in vormoderne Traditionen der allegorischen Reise zurückweisen und die mir gerade deswegen für die Erzählformen des Abenteuers in der Moderne besonders bedeutsam erscheinen. Bevor ich dazu komme, soll jedoch hier zunächst die Topographie der fraglichen Landschaften selbst geschildert werden.

Sitara (das Land der Sternenblumen) ist eine fiktive Landschaft im Spätwerk Karl Mays ohne genaue Lokalisation. 1907/1908 in *Ardistan und Dschinnistan I* heißt es: „Meine neue Erzählung beginnt in Sitara, dem in Europa fast gänzlich unbekannten ‚Land der Sternenblumen', von dem ich im *Reiche des silbernen Löwen* erzählt habe."[24]

Es handelt sich um ein Land, das irgendwo zwischen Nahem und Fernem Osten gesucht werden müsste, und zwar auf der Südhalbkugel. Seine Hauptstadt heißt Ikbal und liegt auf einer Insel in einem Flussdelta am Meer. Die Regentin von Sitara ist Marah Durimeh, die „Menschheitsseele". Sitara liegt in *Ardistan und Dschinnistan* mehrere Tagesreisen zur See vom Wohnort der Ussul im Süden von Ardistan entfernt und ist dort eher als Mythos denn als Realität bekannt, auch wenn einige der Ussul ihre Herkunft auf Sitara zurückführen.

Marah Durimeh will einen drohenden Krieg zwischen Ardistan und Dschinnistan verhindern. Deshalb sendet sie Kara Ben Nemsi und Hadschi Halef Omar mit einem Schnellsegler an die Küste von Ussulistan.

In Mays Autobiographie *Mein Leben und Streben* (1910) finden wir als Eingangskapitel „Das Märchen von Sitara", in dem dieser Ort nun allerdings zu einem eigenen Planeten verselbständigt wird, der sich von der Erde hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass das Festland auf ihm zusammenhängt und nur einen einzigen Kontinent bildet. Dieser Kontinent ist dreigeteilt: Er zerfällt in „ein sehr tiefgelegenes, sümpfereiches Niederland" (Ardistan) und „ein der Sonne kühn entgegenstrebendes Hochland" (Dschinnistan), die beide durch einen schmalen, steil aufsteigenden Urwaldstreifen verbunden sind

in Jünger, *Auf den Marmorklippen*, spricht Kiesel noch vom „allegorischen Charakter" der *Marmorklippen*, „der auf allen Ebenen wahrzunehmen ist" (S. 373).

24 Karl May, *Ardistan und Dschinnistan. Reiseerzählung von Karl May. Erster Band*, in: ders., *Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe für die Karl-May-Stiftung*, 105 Bände, hg. v. d. Karl-May-Gesellschaft, Bamberg Radebeul: Karl-May-Verlag 1987–2020, Abt. V, Bd. 5, hg. v. Hermann Wiederoth, S. 9.

(Märdistan)[25], in dessen Herzen wiederum der „Wald von Kulub“ und in ihm die „Geisterschmiede“ liegt – ein Ort, den May vor allem in seinem einzigen vollendeten Drama (mit dem Titel *Babel und Bibel*) geschildert hat. „Ard“ (in Ardistan) heißt May zufolge

> [...] Erde, Scholle, niedriger Stoff, und bildlich bedeutet es das Wohlbehagen im geistlosen Schmutz und Staub, das rücksichtslose Trachten nach der Materie, den grausamen Vernichtungskampf gegen Alles, was nicht zum eigenen Selbst gehört oder nicht gewillt ist, ihm zu dienen. Ardistan ist also die Heimat der niedrigen, selbstsüchtigen Daseinsformen und, was sich auf seine höheren Bewohner bezieht, das Land der Gewalt- und Egoismusmenschen.[26]

Das Hochland Dschinnistan hingegen ist „gebirgig, gesund, ewig jung und schön im Kusse der Sonnenstrahlen, reich an Gaben der Natur und Produkten des menschlichen Fleißes, ein Garten Eden, ein Paradies.“[27] Dschinni heißt May zufolge

> [...] Genius, wohltätiger Geist, segensreiches, unirdisches Wesen, und bildlich bedeutet es den angeborenen Herzenstrieb nach Höherem, das Wohlgefallen am geistigen und seelischen Aufwärtssteigen, das fleißige Trachten nach Allem, was gut und was edel ist, und vor allen Dingen die Freude am Glücke des Nächsten, an der Wohlfahrt aller derer, welche der Liebe und der Hilfe bedürfen. Dschinnistan ist also das Territorium der wie die Berge aufwärtsstrebenden Humanität und Nächstenliebe, das einst verheißene Land der Edelmenschen.[28]

Die Besseren der Bewohner Ardistans sehnen sich nun aus ihren miasmischen Niederungen hinauf ins paradiesische Hochland. Da sie aber gebraucht werden,

> [...] ist es Jedermann auf das allerstrengste verboten, Ardistan zu verlassen, um sich dem Druck des dortigen Gesetzes zu entziehen. Die schärfsten Strafen aber treffen den, der es wagt, nach dem Lande der Nächstenliebe und der Humanität, nach Dschinnistan zu flüchten. Die Grenze ist besetzt. Er kommt nicht durch. Er wird ergriffen und nach der ‚Geisterschmiede‘ geschafft, um dort gemartert und gepeinigt zu werden, bis er sich vom Schmerz gezwungen fühlt, Abbitte leistend in das verhaßte Joch zurückzukehren.[29]

25 May, *Mein Leben und Streben*, S. 13.
26 May, *Mein Leben und Streben*, S. 13.
27 May, *Mein Leben und Streben*, S. 13.
28 May, *Mein Leben und Streben*, S. 14.
29 May, *Mein Leben und Streben*, S. 15.

Zwischen Ardistan und Dschinnistan nämlich liegt Märdistan, „jener steil aufwärtssteigende Urwaldstreifen, durch dessen Baum- und Felsenlabyrinthe der unendlich gefahrvolle und beschwerliche Weg nach oben geht.“ „Märd“ ist Karl May zufolge ein persisches Wort; es bedeute „Mann“.

> Märdistan ist das Zwischenland, in welches sich nur „Männer“ wagen dürfen; jeder Andere geht unbedingt zu Grunde. Der gefährlichste Teil dieses fast noch ganz unbekannten Gebietes wiederum ist der „Wald von Kulub“. Kulub ist ein arabisches Wort; es bedeutet die Mehrzahl des deutschen Wortes „Herz“. Also in den Tiefen des Herzens lauern die Feinde, die man, einen nach dem andern, zu besiegen hat, wenn man aus Ardistan nach Dschinnistan entkommen will. Und mitten in jenem Walde von Kulub ist jener Ort der Qual zu suchen, von dem es in *Babel und Bibel* […] heißt:
>
> ‚Zu Märdistan, im Walde von Kulub,
> Liegt einsam, tief versteckt, die Geisterschmiede.
> Da schmieden Geister?‘
>
> ‚Nein, man schmiedet sie!
> Der Sturm bringt sie geschleppt, um Mitternacht,
> Wenn Wetter leuchten, Tränenfluten stürzen.
> Der Haß wirft sich in grimmer Lust auf sie.‘
> Der Neid schlägt tief ins Fleisch die Krallen ein.
> Die Reue schwitzt und jammert am Gebläse.
> Am Blocke steht der Schmerz, mit starrem Aug
> Im rußigen Gesicht, die Hand am Hammer.
> Da, jetzt, o Scheik, ergreifen dich die Zangen.
> Man stößt dich in den Brand; die Bälge knarren.
> Die Lohe zuckt empor, zum Dach hinaus.
> Und Alles, was du hast und was du bist,
> Der Leib, der Geist, die Seele, alle Knochen,
> Die Sehnen, Fibern, Fasern, Fleisch und Blut,
> Gedanken und Gefühle, Alles, Alles
> Wird dir verbrannt, gepeinigt und gemartert
> Bis in die weiße Glut – – –‘[30]

Ergänzt wird das Ganze noch durch eine Sage, die „jeder Bewohner des Sternes Sitara kennt“, derzufolge die Engel und die Teufel um die Seelen der Menschen streiten und sie je nach Ausgang in Ardistan oder in Dschinnistan geboren werden. Nur den Allerwenigsten, so schließt das Märchen, sei die Kraft gegeben, das Purgatorium der Geisterschmiede zu ertragen und geläutert und gestählt nach Dschinnistan emporzusteigen. Erst nach dieser ausführlichen Schilderung von Sitara beginnt, wie schon erwähnt, die eigentliche

30 May, *Mein Leben und Streben*, S. 15 f.

Autobiographie mit dem Satz: „Ich bin im niedrigsten, tiefsten Ardistan geboren, ein Lieblingskind der Not, der Sorge, des Kummers.“[31]

An dieser allegorischen Landschaft fällt zunächst wiederum die gewissermaßen manichäische Struktur, ihr strenger Dualismus zwischen gut und böse, hoch und niedrig, Geist und Materie, „Egoismusmenschen“ und „Edelmenschen“ auf, der Mays Werk insgesamt kennzeichnet:

> Ich teilte mir die Erde für diese meine besonderen Zwecke in zwei Hälften, in eine amerikanische und eine asiatisch-afrikanische. In Amerika sollte eine männliche und in Asien eine weibliche Gestalt das Ideal bilden, an dem meine Leser ihr ethisches Wollen emporzuranken hätten. Die eine ist mein Winnetou, die andere Marah Durimeh geworden.[32]

Von „manichäischen Allegorien“ hat (im Anschluss an Jan Mohamed) Florian Sedlmeier in Bezug auf die Kolonialliteratur und ihre diskursiven Stereotypen gesprochen,[33] die bei Karl May auch eine Rolle spielen. Sitara speziell scheint jedoch, worauf bereits Dörthe Schilken hingewiesen hat[34], eher an ein anderes dichotomisches Modell anzuknüpfen, nämlich an das der allegorischen Pilgerreise, wie wir sie etwa bei Bunyan oder Jung-Stilling finden (dessen *Lebensgeschichte* May gekannt haben könnte). Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Sitara und der christlichen Pilgerallegorie zählen, neben der grundlegenden Dichotomie von dieser und jener Welt – Ardistan und Dschinnistan –, das Motiv der „engen Pforte“ – bei May die „Geisterschmiede“ –, die Umsetzung geistiger Anstrengungen in topographische Steigungen und von Ruhezeiten in idyllische Landschaften, daher „die Gegensätzlichkeit der Landschaftsformen innerhalb des geschlossenen allegorischen Systems.“[35] Auch bei Bunyan und Jung-Stilling wird die Wildnis zum „Prüfungsraum, dem man sich aus freien Stücken nicht entziehen darf“[36], der Weg des Helden daher zu einem Stationenweg, der von Prüfung zu Prüfung führt. Typisch sind auch die sprechenden Namen dieser Prüfungs-Topoi, die ihrerseits wieder Unter-Allegorien bilden: „Der Berg der Beschwernis“, „der Palast der Schönheit“, „das Tal der Demütigung“ usw. bei Bunyan; bei May die Stadt der Toten, der Fluss Ssul (= Versöhnung, Friede), der Beginn der Reise in Ussulistan (Ussul = Ursprung), wo Kara Ben Nemsi mit

---

31 May, *Mein Leben und Streben*, S. 19.

32 May, *Mein Leben und Streben*, S. 126.

33 Florian Sedlmeier, „Die Allegorie in der postkolonialen Literatur und Literaturtheorie“, in: *Allegorie. DFG-Symposion 2014*, hg. v. Ulla Haselstein, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, S. 528–558.

34 Dörthe Schilken, *Die teleologische Reise. Von der christlichen Pilgerallegorie zu den Gegenwelten der Fantasyliteratur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

35 Schilken, *Die teleologische Reise*, S. 56.

36 Schilken, *Die teleologische Reise*, S. 63.

dem Schiff Wihlade ankommt (was soviel heißt wie „Geburt"); schließlich auch die Figuren der Begleiter und Helfer (Hadschi Halef Omar und der Dschirbani) und das Gegeneinander von guter und böser Herrschaft (der beiden Mirs). Kara Ben Nemsi und Hadschi Halef Omar erreichen Dschinnistan allerdings nicht; der Roman endet an der Grenze von Ardistan.

Eine vergleichbare allegorische Konstruktion, wenngleich invers und im Übrigen auch komplizierter strukturiert, findet sich nun aber auch in Jüngers *Marmorklippen*. Auch hier handelt es sich um eine fiktive, nicht genau lokalisierbare Landschaft, irgendwo im südlichen Europa (als einzige geographisch lokalisierbare Referenz wird mehrfach Burgund – im Westen der Marina – benannt). Auch bei Jünger haben wir es mit einer grundlegenden Dichotomie zu tun, diesfalls zwischen der mediterranen, zivilisierten Kulturlandschaft der Marina im Süden und dem Hochwald als dem Reich des Oberförsters und der Gewalt im Norden. Zwischen Marina und Hochwald liegen die titelgebenden Marmorklippen mit der Rautenklause, zeitweiligem Wohnsitz des Ich-Erzählers und seines Bruders, und ein Landstrich namens Campagna, dessen Übergang in den Herrschaftsbereich des Oberförsters nach Norden hin uneindeutig ist. Der May'schen Geisterschmiede entspricht bei Jünger die Folterstätte Köppelsbleek am Fillerhorn im Hochwald, die der Ich-Erzähler und sein Bruder bei einer botanischen Exkursion auf der Suche nach dem „Roten Waldvögelein" – einer Pflanzen-Spezies – zufällig entdecken. Ebenso wie mit Mays Geisterschmiede ist bei Jünger mit diesem Ort die Vorstellung einer möglichen Läuterung und Stählung als Voraussetzung des Zugangs zu irgendeinem ‚höheren Leben' verbunden. Es handelt sich bei Jünger um eine Schädelstätte, an der – aufgespießt auf Eisenspitzen – der Ich-Erzähler beim finalen Kampf zuletzt auch die Köpfe des Fürsten von Sunmyra und Bracquemarts, der beiden wichtigsten Antagonisten des Oberförsters, findet.

Der vom Rumpf getrennte und aufgespießte Schädel des Fürsten von Sunmyra wird vom Ich-Erzähler folgendermaßen beschrieben:

> Dem jungen Fürsten war nun das Haar gebleicht, doch fand ich seine Züge noch edler und von jener sublimen Schönheit, die nur das Leid erzeugt.
>
> Ich fühlte bei diesem Anblick die Tränen mir in die Augen schießen – doch jene Tränen, in welchen mit der Trauer uns herrlich die Begeisterung ergreift. Auf dieser bleichen Maske, von der die abgeschundene Haut in Fetzen herunterhing und die aus der Erhöhung am Marterpfahle auf die Feuer herniederblickte, spielte der Schatten eines Lächelns von höchster Süße und Heiterkeit, und ich erriet, wie von dem hohen Menschen an diesem Tage Schritt für Schritt die Schwäche abgefallen war – so wie die Lumpen von einem König, der als Bettler verkleidet ging.[37]

---

37 Ernst Jünger, *Auf den Marmorklippen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. 3, Erzählende Schriften I, Bd. 18, S. 247–351, hier S. 337.

Die Parallelen zur May'schen Geisterschmiede, wo ebenfalls „die Fetzen […] heiß nach allen Seiten (fliegen)", sind auffällig, und auch durch den „Marterpfahl" sind Mays ‚Indianer' ja in der zitierten Passage präsent. In *Babel und Bibel* heißt es:

> Die Fetzen fliegen heiß nach allen Seiten,
> Dein Ich wird dünner, kleiner, immer kleiner,
> Und dennoch mußt du wieder in das Feuer – –
> Und wieder – – immer wieder, bis der Schmied
> Den Geist erkennt, der aus der Höllenqual
> Und aus dem Dunst von Ruß und Hammerschlag
> Ihm ruhig, dankbar froh entgegenlächelt.[38]

Man muss in gewisser Weise dankbar dafür sein, dass Karl May zumindest in *Ardistan und Dschinnistan* seine Helden über die Grenze von Ardistan nicht hinauskommen ließ und ihnen (und seinen Lesern) so die „Geisterschmiede" ersparte. Der Gedanke einer Läuterung durch Schrecken war schon 1909, bei Erscheinen von *Ardistan und Dschinnistan*, verfehlt, 1939 (bei Erscheinen von *Auf den Marmorklippen*) war er es vollends.

Im Übrigen ist aber nun bei Jünger der Aufbau der Pilgerallegorie gleichsam umgekehrt.[39]

In den Niederungen, unten an einem großen Binnensee, liegt die in der Erinnerung des Ich-Erzählers doppelt verklärte paradiesische Kulturlandschaft der Marina, die als „ein Kranz von kleinen Städten" beschrieben wird, in denen

---

38 Karl May, *Babel und Bibel. Arabische Fantasia in zwei Akten*, vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors, hg. v. Karl-Maria Guth, Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. KG 2015, S. 57. May zitiert diese Passage – und damit den Mythos der „Geisterschmiede" – selbst in „Mein Leben und Streben", S. 16 f., und in *Ardistan und Dschinnistan I*, S. 282. Überflüssig zu erwähnen, dass Mays orientalistische Phantasie einen prominenten Platz in Arno Schmidts L II-Lektüren einnimmt: Er liest die Szene als „verzerrte Abbildung eines Sexualaktes unter Männern […]: rhythmisch überzeugend; gebührend ambivalent, wobei die masochistisch=passive Komponente zu überwiegen scheint" (Schmidt, *Sitara*, S. 40). Im Übrigen ist Mays *Babel und Bibel*-Drama ein (weiteres) Kuriosum, sein persönlicher Beitrag zum sogenannten „Babel-Bibel-Streit" um den Vorrang der babylonischen Kultur vor der jüdischen Religion und dem Alten Testament, den der renommierte Assyriologe Friedrich Delitzsch (1850–1922), Mitbegründer der deutschen Orientgesellschaft, durch einen Vortrag auslöste, den er am 13. Januar 1902 in Gegenwart von Kaiser Wilhelm II. in Berlin hielt. Vgl. zu dieser Kontroverse Reinhard G. Lehmann, „Der Babel-Bibel-Streit. Ein kulturpolitisches Wetterleuchten", in: *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne.* 2. Internationales Colloquium der Deutschen Orient-Gesellschaft 24.–26. März 1998 in Berlin, hg. v. Johannes Renger, Saarbrücken: Saarbrücker Dr. und Verl. 1999, S. 505–521.

39 Das ist Dörthe Schilken, *Die teleologische Reise*, entgangen, die zwar sehr richtig die beiden Texte aufeinander und beide auf das Schema der Pilgerallegorie bezieht, aber den topographischen Details nicht genügend Aufmerksamkeit schenkt.

es sowohl Türme aus der Römerzeit als auch Dome, Merowingerschlösser, Burgen und Klöster gibt und die von fruchtbaren Weinbergen umgeben sind. Die Inseln in der Großen Marina werden vom Ich-Erzähler und seinem Bruder scherzhaft die „Hesperiden" genannt. Oben im Hochwald gelegen ist dagegen diesfalls das Reich des Bösen, des Oberförsters, der als blutiger Tyrann und Fürst dieser Welt geschildert wird, der im Lauf der Erzählung die Marina erobert und zerstört. Er ist zugleich der „Alte Herr" der Mauretanier, eines Geheimordens, dem früher auch der Ich-Erzähler und sein Bruder angehörten, von dem sie sich jedoch nach dem Feldzug gegen Alta Plana, vor der erzählten Zeit gelegen, zugunsten eines zurückgezogenen Gelehrtenlebens in den Weinbergen oberhalb der Marina, am Fuß der Marmorklippen, distanziert haben. Diese Rautenklause, Wohnsitz der Brüder, wird selbst als ein paradiesischer Ort geschildert, bevölkert von seltenen Pflanzen und Tieren, zu denen insbesondere zahme Lanzenottern gehören, die von Erio, dem unehelichen Sohn des Erzählers, mit Milch gefüttert werden. Von der Rautenklause aus führt ein schmaler, in den Fels gehauener Steg hinauf auf die Höhe der Marmorklippen, von wo aus man die gesamte geschilderte Landschaft überblicken kann. Dieser Steg entspricht der „engen Pforte" der Pilgerallegorie, nur dass sie hier nicht dem Aufstieg in eine bessere Welt, sondern am Schluss der Erzählung dem Einfall der Hetzmeuten des Oberförsters in die Marina dient. Das Leben der Protagonisten wird durch die Lanzenottern gerettet, die der Knabe Erio gegen die einfallenden Feinde in Stellung bringt. Die Brüder verlassen die Rautenklause und retten sich aus der brennenden Marina mit einem Schiff nach Alta Plana (auch dies eine Umkehrung der Anordnung in *Ardistan und Dschinnistan*).

Der Weg von der Marina über die Campagna in den Hochwald wird als ein Weg zunehmender Rechtlosigkeit geschildert. In der Marina herrscht eine althergebrachte Rechtsordnung, die im Verlauf der Erzählung vom Oberförster und seinem „Waldgelichter" unterminiert wird. Er rekrutiert seine Truppen auf der Campagna, wo ein archaisch anmutendes Volk von Hirten lebt, bei dem das Fehderecht gilt, zu dem sich aber auch all jene flüchten, die in der Marina mit dem Gesetz oder der Sitte in Konflikt geraten sind. „Vom Arrest bedrohte Schuldner und Scholaren, entsprungene Mönche und fahrendes Gelichter, aber auch junge Leute, die nach Freiheit streben und Liebespaare, die nach Art der Schäfer leben wollen",[40] trifft man hier an, und es sind diese (wie Karl May) aus der Ordnung Gefallenen, mit deren Hilfe der Oberförster nach und nach seine Tyrannenherrschaft ausweitet.

40 Jünger, *Marmorklippen*, S. 274.

Dass man *Ardistan und Dschinnistan* als einen Intertext von *Auf den Marmorklippen* betrachten kann, scheint unstreitig. „Beider Staats-, Gesellschafts- oder Menschheitsmodelle entfalten sich", dies hat auch Günter Scholdt konstatiert,

> [...] in typischen Traumlandschaften, in denen die Realität sich hinter allegorischer Maske verbirgt. Es geht in beiden Werken um die Bedrohung einer friedfertigen Gesellschaft durch despotisch-anarchistische Mächte. In Jüngers Text figuriert der geheimnisvolle Oberförster als zerstörerisches Prinzip, der die Kulturlandschaft der Marina in Urwald zurückverwandeln will. Ähnlichen Stellenwert im moralischen Koordinatensystem besitzt bei May zunächst der Mir von Ardistan, ein Gewaltmensch und schrankenloser Tyrann, bzw. der Panther, sein Rebellen-Nachfolger, als Verkörperung niederer Leidenschaften. Gegenspieler des Bösen sind jeweils die Ich-Erzähler und ihre Gefährten. Pater Lampros, der märtyrerhafte Adept des Nigromontan, der durch seine Anweisung die Auseinandersetzung mit dem Oberförster herbeiführt, und Marah Durimeh, die Menschheitsseele, die Kara Ben Nemsi die Prüfung anempfiehlt, entsprechen sich in ihrer epischen wie symbolischen Funktion.[41]

Über die von Günter Scholdt und Dörthe Schilken konstatierten Parallelen hinaus scheinen mir jedoch auch die Differenzen bedeutsam, insbesondere die Umkehrung der Pilgerallegorie, die *Ardistan und Dschinnistan* noch als positives (wenn auch unerfülltes), *Auf den Marmorklippen* jedoch nur noch als negatives Schema zugrunde liegt – es sei denn, man wollte den Schluss von *Auf den Marmorklippen*, die Einkehr der geretteten Helden in den Hof am Eichenhain auf Alta Plana, als Wiederherstellung des Schemas nehmen. Der letzte Satz von *Auf den Marmorklippen* würde dies zulassen: „Da schritten wir durch die weit offenen Tore wie in den Frieden des Vaterhauses ein".[42] Bei Karl May dagegen lautet der Schluss: „Wir aber wendeten unsern weiteren Aufstieg nun den Bergen, über deren Pässe der Weg nach Dschinnistan führte, und unserm hohen, weiteren Ziele zu."[43]

Abschließend nun noch einmal zurück zu Arno Schmidts Lese-Modellen. Die ‚Investitur' der Landschaftsdarstellungen (L I) mit allegorischem (religiösem/zeitgeschichtlichen) Sinn (L IV) bei May und Jünger sollte deutlich geworden sein. Über die Pilgerallegorie hinaus oder hinter sie zurück verweist die narrative Organisation beider Texte allerdings auch durch ihre Gemeinsamkeiten mit den durch Bachtin beschriebenen Chronotopoi des spätantiken

41 Scholdt, „Sitara und die Marmorklippen", S. 166.

42 Jünger, *Marmorklippen*, S. 351.

43 Karl May, *Ardistan und Dschinnistan. Reiseerzählung von Karl May. Zweiter Band*, in: ders., *Karl Mays Werke*, Abt. V, Bd. 6, S. 523.

abenteuerlichen Prüfungsromans.[44] Die (auto)biographische Chiffrierung der Texte (L III), die hier nur gestreift wurde, ließe sich mühelos nachtragen. Karl May liefert den Schlüssel selbst, indem er seine Autobiographie mit dem „Märchen von Sitara" beginnt und seinen Geburtsort Ernstthal im Sächsischen[45] mit Ardistan identifiziert. Und auch für Jüngers *Marmorklippen* sind die halbverschlüsselten autobiographischen Bezüge, ohnehin für Jünger ebenso typisch wie für May, vielfach nachgewiesen: von der Parallelität der Biographien der beiden Brüder in *Auf den Marmorklippen* mit denen von Ernst und Friedrich Georg Jünger bis hin zum Überlinger „Weinberghaus" am Bodensee, in dem Jünger mit seiner Familie vom Herbst 1936 bis zum Frühjahr 1939 wohnte und im Februar 1939 die *Marmorklippen* zu schreiben begann, als Vorbildern für die Rautenklause und die Marina.[46]

Über L II (die Ebene der Sexualsymbolik) ließe sich trefflich streiten. Man muss es nicht, wie Arno Schmidt, für ein „Bildungsgesetz aller Sprachen überhaupt"[47] halten, Körperteile mit Landschaften und Dingen zu parallelisieren (Meer-*Busen*, Schiffs-*Rumpf*, Wald-*Rücken, Fuß* des Berges etc.), um auch bei Jünger über (ent)sprechende Namen zu stolpern. Auch das durchweg männliche (sprich: weitgehend frauenfreie) Setting ihrer literarischen (nicht jedoch ihrer ‚lebensweltlichen') Räume teilen beide Autoren mit der ebenfalls weitgehend frauenfreien Abenteuerliteratur, die sich zumindest darin denn doch kategorial von den spätantiken Liebesromanen unterscheidet. Wo Frauenfiguren in den Texten etwa doch auftauchen, sind sie entweder entsexualisierte

---

44 Bachtin, *Chronotopos*, S. 24. Die Klärung der literatur*geschichtlichen* Beziehungen zwischen Pilgerallegorie und spätantikem Prüfungsroman sowie der *systematischen* Beziehungen zwischen Chronotopos und Allegorie geht über den Rahmen des vorliegenden Artikels hinaus und kann hier nur als Desiderat vermerkt werden. Bachtin selbst betont die „organisatorische Bedeutung der Erprobungsidee" in verschiedenen „europäischen Varianten des Prüfungsromans", vom mittelalterlichen Ritterroman über den Barockroman und die „Erprobung des napoleonischen Parvenüs im französischen Roman" des 19. Jahrhunderts bis hin zur „drittrangigen Romanproduktion" späterer Tage (ohne konkrete Beispiele). (Bachtin, *Chronotopos*, S. 32 f.) Auf die Pilgerallegorie geht er indes ebenso wenig ein wie auf Allegorie oder Allegorese überhaupt, obwohl konventionalisierte Chronotopoi wie Weg, Straße, Schloss oder Schiff zugleich allegorische Bedeutung haben bzw. umgekehrt Allegorien wie die Pilgerreise zugleich chronotopisch funktionieren.

45 Hohenstein-Ernstthal liegt im Osten des Landkreises Zwickau und ist inzwischen auch durch den Sachsenring bekannt, auf dem unter anderem das Deutschlandrennen der Motorrad-Weltmeisterschaft ausgetragen wird.

46 Vgl. zu Jünger die Überblicksdarstellung bei Matthias Schöning, „Auf den Marmorklippen (1939)", in: ders. (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar: Wiss. Buchges. 2014, S. 138–152, insbesondere den Abschnitt „Referenz" (S. 141 f.).

47 Arno Schmidt, *Sitara*, S. 384.

Heilige (wie etwa Marah Durimeh, Karl Mays „Menschheitsseele“) oder Huren (dann heißen sie zum Beispiel „Fiekchen“, wie das Hausmädchen aus Jüngers Erzählung *Die Zwille*), oder sie müssen, wie Winnetous Schwester Nscho-Tschi (= „Schöner Tag“), die ihrem Bruder zum Verwechseln ähnlich sieht und Old Shatterhand mit Ehe bedroht, allsogleich entsorgt und aus der Erzählung wieder verabschiedet werden, indem sie, bevor die libidinöse Sache allzu ernst werden kann, einem Überfall der „Bösen“ zum Opfer fallen (für mehr als einen schönen Tag reicht die Frauen-Bindung nicht). Wie im Übrigen auch Winnetous Vater Intschu-Tschuna (= „Gute Sonne“) seinen Geist aufgeben muss, denn dass „kein Gesetz gilt als nur das des Stärkeren“, also auch kein väterliches, ist die Voraussetzung für eine letzte Anstrengung des (literarischen) Heldentums, randalierende Ehefrauen (Gretha Jünger, Emma und Klara May, genannt „Miez und Mausel“) hin oder her. Dass es in Wirklichkeit (‚in echt‘) auch keine Abenteuer-Landschaften mehr gibt, sondern nur noch den kalten Himmel, der sich über den Weberviertelн von Ernstthal, dem Zuchthaus Waldheim oder über den Schützengräben des Ersten Weltkriegs wölbt (da war zwar Karl May, †30. März 1912 in Radebeul, schon tot), „totale transzendentale Obdachlosigkeit“[48] mithin, ist weder für May noch für Jünger literaturfähig und wird daher verschwiegen oder hinter Pilger-Allegorien versteckt. Der mehrfache Schriftsinn bleibt davon jedoch unangetastet. Zu fragen wäre, ob und wie sich das von Arno Schmidt am Beispiel Karl Mays entwickelte Schichtenmodell literarischer Texte, das gerade für eine Philologie des Abenteuers bedeutsam erscheint, übertragen und weiterentwickeln ließe.

48 So Helmut Lethen in einem schönen Interview über Ernst Jünger und „Das Ideal des Ganzkörperstahlhelms“, in: *DIE ZEIT*, 30.09.2010 Nr. 40. https://www.zeit.de/2010/40/Interview-Juenger (21.11.2019).

BARBARA KORTE

Zwischen Heroik und Horror

Die Reflexion des Abenteuers in Apsley Cherry-Garrards *The Worst Journey in the World*

The very words ‚exploration' and ‚discovery' are often elided in the popular imagination with ‚adventure'.[1]

[*The Worst Journey*] is written in an idiosyncratic homemade prose which somehow conveys the emotional pull of its age's grand talk about heroism without itself being captured by any of the heroic poses.[2]

I

Die Antarktis war einer der letzten großen realen Abenteuerräume des frühen 20. Jahrhunderts. Dieser Beitrag befasst sich mit Apsley Cherry-Garrards *The Worst Journey in the World* (1922), einem Memoirenband, der in Großbritannien im *annus mirabilis* der literarischen Moderne erschien, als unter anderem T. S. Eliots *The Waste Land* und James Joyces *Ulysses* erstmals veröffentlicht wurden. Cherry blickt darin auf seine Teilnahme an Robert Falcon Scotts Terra Nova-Expedition (1910–1913) zurück, in deren Verlauf Scott und vier seiner Gefährten (Wilson, Bowers, Oates und Evans) auf dem Rückweg vom Südpol ums Leben kamen. Die zunächst dominante Lesart dieses schlecht ausgegangenen Abenteuers fokussierte auf das heroisch-maskuline Ethos, mit dem die Männer nach einem langen Leidensweg gefasst in den Tod gingen – als Opfer für ihr Land, dessen Empire und die Wissenschaft.[3] Cherrys Memoiren, die ein Jahrzehnt nach der Expedition und mehrere Jahre nach seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg erschienen, erzählen eine ambivalentere Geschichte. Die Erfahrungen in der Antarktis und an der Westfront verschmelzen in Cherrys

1 Stewart A. Weaver, *Exploration: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 6.

2 Francis Spufford, „Worst Journey", in: *True Stories and Other Essays*, New Haven: Yale University Press 2017, S. 11–16, hier S. 11.

3 Siehe hierzu ausführlich Max Jones, *The Last Great Quest: Captain Scott's Antarctic Sacrifice*, Oxford: Oxford University Press 2003.

DOI:10.30965/9783846765166_012

Erinnerung zu einem großen Trauma, von dem er für den Rest seines Lebens gezeichnet war. Wie er am Ende seines einleitenden Kapitels schreibt:

> I need hardly add that the nine years' delay in the appearance of my book was caused by the war. Before I had recovered from the heavy overdraft made on my strength by the expedition I found myself in Flanders looking after a fleet of armoured cars. A war is like the Antarctic in one respect. There is no getting out of it with honour as long as you can put one foot before the other. I came back badly invalided; and the book had to wait accordingly.[4]

In *The Worst Journey* begegnen sich ein im 19. Jahrhundert etabliertes Narrativ der imperialen Exploration und ein Narrativ des Traditionsbruchs, das in der Vorstellung vom Ersten Weltkrieg als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts eine markante Metapher gefunden hat.[5] Das Buch ist deshalb – in den wenigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten, die es bislang zu ihm gibt – explizit in Bezug zur Moderne gesetzt worden. Für Nicoletta Brazzelli etwa dekonstruiert Cherry überkommene Sinntopoi der Polarreise und präsentiert die eisige antarktische Landschaft als Szenerie der Entfremdung, Leere und Sterilität:

> At first glance, Cherry-Garrard's seems basically a traditional work, a classic travel account, but the constant references to images of loss and sterility, as well as the revelation of a fragmented and disturbed post-war sensibility, are at the heart of Cherry's narrative. The final and often ironic emphasis on the substantial futility of imperial enterprises in remote and unknown lands does emphasize the modernity of the work, whose title was suggested by Cherry's friend and neighbour George Bernard Shaw.[6]

---

4 Apsley Cherry-Garrard, *The Worst Journey in the World*, London: Vintage 2010, S. lxiii.

5 Der Begriff geht auf den Historiker George F. Kennan zurück. Zur Begriffsgeschichte siehe Oliver Jahraus u. Christian Kirchmeier, „Der Erste Weltkrieg als ‚Katastrophe': Herkunft, Bedeutungen und Funktionen einer problematischen Metapher", *literaturkritik.de*. https://literaturkritik.de/id/18875 (20.09.2019). Die Gleichzeitigkeit von Antarktisexploration und Erstem Weltkrieg verdeutlicht besonders Ernest Shackletons Schilderung seiner Endurance-Expedition (1914–1917) in *South* (1919); er reagiert hier auf die Kritik, der er ausgesetzt war, weil er zum Südpol aufbrach, statt in den Krieg zu ziehen: „there are chapters in this book of high adventure, strenuous days, lonely nights, unique experiences, and, above all, records of unflinching determination, supreme loyalty, and generous self-sacrifice on the part of my men which, even in these days that have witnessed the sacrifices of nations and regardlessness of self on the part of individuals, still will be of interest to readers who now turn gladly from the red horror of war and the strain of the last five years to read, perhaps with more understanding minds, the tale of the White Warfare of the South." Ernest Shackleton, *South: The Endurance Expedition*, London: Penguin 2013, S. xiii.

6 Nicoletta Brazzelli, „A Symbolic Geography of Ice: Apsley Cherry-Garrard and Modernity", in: *The Politics and Poetics of Displacement: Modernism off the Beaten Track*, hg. v. Massimo Bacigalupo u. Luisa Billa, Pasian de Prato: Campanotto 2011, S. 45–57, hier S. 50. Der Artikel

In den folgenden Abschnitten soll argumentiert werden, dass sich die Spannung zwischen Tradition und Moderne in *The Worst Journey* auch über das Abenteuer aufschließen lässt. Immerhin führt das Buch die Liste der „100 Greatest Adventure Books of All Time" an, die das *National Geographic Adventure Magazine* 2001 als Ergebnis einer Umfrage veröffentlichte.[7] In der Tat stößt man in Cherrys Buch nicht nur auf die Vokabel „Abenteuer", sondern auf alle grundlegenden Elemente, die das Abenteuer als Erzähl-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsschema definieren:[8] es gibt nicht nur einen Helden (im Sinn von Protagonist wie auch heroisierter Figur); eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum findet in extremster Form statt; Momente gefährlicher Kontingenz werden in großer Zahl beschrieben; Cherry ist sehr deutlich eine autobiographische Erzählinstanz, die bemüht ist, Zusammenhänge einer hochgradig kontingenten Erfahrung herzustellen. *The Worst Journey* spaltet die Terra Nova-Expedition in eine ganze Reihe abenteuerlicher ‚Fahrten' auf: allein nach Ankunft des Schiffs in der Antarktis gibt es „The Depot Journey" (Fahrten, die vom Basislager durchgeführt wurden, um Depots für den späteren Marsch zum Südpol anzulegen), „The Winter Journey" (Cherrys großes persönliches Abenteuer auf der Suche nach Königspinguineiern), „The Polar Journey" (Scotts Weg zum und Rückweg vom Pol) und „The Search Journey" (die Suche der Überlebenden nach der verschollenen Polmannschaft). Für alle diese Fahrten beschreibt Cherry hohe Risiken, Gefahren, große Strapazen und zahlreiche unvorhergesehene Widrigkeiten. Rückblickend schreibt er: „Of course the whole business simply bristles with ifs".[9]

Der Ruf von *The Worst Journey* als Klassiker der Reise- und Explorationsliteratur gründet nicht nur im Thema der Abenteuerlichkeit, sondern auch in den Textverfahren und der Belesenheit, mit der diese Abenteuerlichkeit zur Darstellung kommt.[10] Cherry, der in Oxford „Classics" und „Modern History"

---

nennt auch Verweise auf Antarktisexpeditionen im Werk von T. S. Eliot, Virginia Woolf und D. H. Lawrence. Zur Koinzidenz von Modernismus und Antarktisexploration s. auch Mark Rawlinson, „‚Waste Dominion', ‚White Warfare', and ‚Antarctic Modernism'", in: *Tate Papers* 14 (2010), https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/waste-dominion-white-warfare-and-antarctic-modernism (20.09.2019).

7 Anthony Brandt, „Extreme Classics: The 100 Greatest Adventure Books of All Times", in: *National Geographic Adventure* 3.4 (2001).

8 Siehe Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm", *DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers"*, LMU München, S. 4. https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf (10.08.2019).

9 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 565.

10 Siehe u.a. Spufford, „Worst Journey", S. 11 und Paul Theroux, „The Worst Journey in the World", in: *Fresh Air Fiend: Travel Writings 1985–2000*, Boston: Houghton Mifflin 2000, S. 372–377, bes. S. 375.

studierte, sah manche Erscheinungen der modernen britischen Gesellschaft (insbesondere ihre Kommerzialisierung[11]) mit Skepsis, und auch die vielen literarischen Verweise, die seine Memoiren durchziehen, zeugen von einem eher konservativen Geschmack – nicht nur bei Zitaten aus älterer Literatur (u.a. Dante, Shakespeare und George Herbert, ein englischer Dichter des 17. Jahrhunderts), sondern auch in Referenzen auf zeitgenössische Schriftsteller. Von den in der Bordbibliothek der Terra Nova vertretenen neueren Autoren schätzte Cherry vor allem J. M. Barrie, Rudyard Kipling, H. S. Merriman und Maurice Hewlett,[12] Autoren, die zumindest gelegentlich auch Abenteuerromane verfassten. Nach seiner Winterreise vertiefte sich Cherry zur Erholung in Kiplings Kolonialroman *Kim*.

Es ist die Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne, die *The Worst Journey* zu einem interessanten Testfall für die Abstoßungs- und Zurückweisungsgeschichte des Abenteuers macht. Wenn Abenteuer „Bahnungen im Gestrüpp der Kontingenz" sind und „nach einer Reflexion über Zufall und Schicksal, über Wagnis, Risiko und Ereignishorizonte des Erzählens, über Sinnansprüche und Techniken der Sinnbildung" verlangen,[13] dann lässt sich all dies bei Cherry nachweisen, aber es bereitet ihm offensichtlich Probleme, seine Erfahrung der Terra Nova-Expedition noch als großes Abenteuer zu erzählen. Schon der erste, ironisch-distanzierende Satz seines Einleitungskapitels zu *The Worst Journey* signalisiert den Lesern, dass sie sich auf eine Revision ihrer Vorstellung nicht nur von Polarerkundung, sondern auch ihres Begriffs von Abenteuer(literatur) einlassen müssen:

> Polar exploration is at once the cleanest and most isolated way of having a bad time which has been devised. It is the only form of adventure in which you put on your clothes at Michaelmas and keep them on until Christmas, and, save for a layer of the natural grease of the body, find them as clean as though they were new.[14]

Cherry fungierte auf der Expedition offziell als Assistent der Naturforscher, und die zitierte Stelle suggeriert mit ihrem doppelten Verweis auf Reinheit

11 „The commercial spirit of the present day can see no good in pure science: the English manufacturer is not interested in research which will not give him a financial return within one year: the city man sees in it only so much energy wasted on unproductive work: truly they are bound to the wheel of conventional life." Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 231.

12 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 202.

13 Koppenfels, „Die Forschungsgruppe: Fragestellung", Homepage der DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers". https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/index.html (10.08.2019).

14 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. xvii.

einen klinischen Blick auf die Unternehmung, einschließlich einer genauen Selbstbeobachtung des Explorators. Mit ihrem nüchternen Understatement evozieren die Sätze, mit denen Cherry seine Memoiren einleitet, ein Bild der weißen, isolierten Antarktis als Abenteuer-Labor;[15] nur im Subtext seines Befundes klingt ein Element der Verwunderung über die merkwürdig reine Expeditionskleidung an. Es lässt, nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass Cherry eines der jüngsten Mitglieder von Scotts Mannschaft war, an den Ritter Galahad aus der Artussage denken – den reinsten und jüngsten der Gralsritter. Zu Beginn von *The Worst Journey* kündigt sich so eine individuelle Sehweise an, die Sinntopoi zwar noch aufruft, sie aber auch destabilisiert und unterläuft. Auch wenn Cherry kein radikal-experimenteller Erzähler ist, bringt *The Worst Journey* seine Probleme mit Narrativ und Narration des Abenteuers in seinen Erzählverfahren zum Ausdruck. Der Text gerät so zu einer Reflexion darüber, ob man Erfahrungen, die das Potenzial für eine große Abenteuererzählung hatten, noch als Abenteuer erzählen kann. Und weil im frühen 20. Jahrhundert das Abenteuer im Kontext der Exploration noch eng an das Heroische gekoppelt war, exemplifiziert der Text in seiner Grundstimmung und der Art seiner Narration auch das zwiespältige Verhältnis der Moderne zum Heroischen.[16] Die Möglichkeit des Abenteuers und die Möglichkeit des Explorators als heroische Figur werden in Cherrys Erinnerungserzählung nicht völlig ausradiert, aber durch die Verfahren des Textes kompliziert. Bevor dies ausgeführt wird, muss das soziokulturelle Moment der Terra Nova-Expedition etwas genauer umrissen werden.

II

Auf den ersten Blick erscheinen die britischen Antarktis-Expeditionen mit ihren großen Akteuren Scott und Shackleton (und dem Norweger Amundsen als Antagonisten) als ein schlagkräftiger Beleg dafür, dass es bis zum Ersten

15 Ich danke Oliver Grill für die Anregung dieser Lesart.

16 Abenteuer und Heldentum berühren sich in einer Semantik, die auf figuraler Ebene um Eigenschaften wie Mut und Risikobereitschaft kreist; der Tatendrang von Helden manifestiert sich wie das Abenteuer oft im Raum (Heldenreise), und Helden- wie Abenteurertum überschreiten die Grenzen des Normalen und Alltäglichen. Beiden attestiert Hegel, der Vergesellschaftung in prosaischen, bürgerlichen, geordneten Lebensverhältnissen nicht angemessen zu sein. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bde. 13–15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, hier Bd. 13, S. 243–245 (zu Heldentum); Bd. 14, S. 219 (zu Abenteuerlichkeit). Zum problematischen Status von Heldentum in moderner Literatur s. u.a. Victor Brombert (Hg.), *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830–1980*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Weltkrieg und parallel dazu noch einen konkreten Raum für Abenteuer gab – einen Raum, der das Heraustreten aus der eigenen kulturellen Ordnung in eine ganz fremde, gänzlich unzivilisierte Welt ermöglichte. Dieses Abenteuer und seine Protagonisten ließen sich nicht zuletzt deshalb heroisieren, weil sich in ihnen das imperiale Projekt des 19. Jahrhunderts fortsetzte.[17] Die populäre Romanliteratur, die Teil dieses Projekts war und mit ihren romanzenhaften Elementen essentiell zur Konstruktion des Abenteuerdispositivs des britischen Imperialismus beitrug,[18] zog nicht nur junge Leser in ihren Bann. Der Schriftsteller Joseph Conrad, der das Genre der *imperial romance* gleichzeitig perpetuierte und dessen Ideologie hinterfragte,[19] beschreibt in einem Essay aus dem Jahr 1924 die Faszination, die die Exploration und ihre Literatur auf ihn in seiner Jugend ausübten, gerade weil sie das Träumen vom grenzüberschreitenden Abenteuer ermöglichten:

> Of all the sciences Geography finds its origin in action, and what is more, in adventurous action of the kind that appeals to sedentary people who like to dream of arduous adventure in the manner of prisoners dreaming behind their bars of all the hardships and hazards of liberty dear to the heart of man.[20]

Conrad erwähnt in diesem Essay nicht Scotts Südpolunternehmung, aber einen seiner viktorianischen Vorgänger, den Arktiserkunder Sir John Franklin, der mit seiner Mannschaft bei der Suche nach der Nordwestpassage ums Leben kam. Auch die Teilnehmer an der Terra Nova-Expedition waren nicht nur mit Abenteuerromanen aufgewachsen, sondern auch mit Berichten über frühere Polarexpeditionen. Eine populäre Anthologie für junge Leser war etwa Frederick Whympers *Heroes of the Arctic and Their Adventures*, die erstmals 1875 erschien und 1889 bereits die siebte Auflage erlebte.

---

17 Diese Fortsetzung ist auch in Cherrys Familiengeschichte manifest. Sein Vater blickte als Offizier auf eine lange Karriere im imperialen Dienst zurück, und andere Vorfahren waren Kolonialbeamte.

18 Siehe zu den romanzenhaften Elementen (Questen, ritterlichen Codes) der spätviktorianischen und edwardianischen Abenteuerliteratur etwa Robert Fraser, *Imperial Quest Romance: Stevenson, Haggard, Kipling, and Conan Doyle*, Plymouth: Northcote House 1998. Siehe des weiteren Joseph Bristow, *Empire Boys: Adventures in a Man's World*, London: Routledge 1991.

19 Siehe Linda Dryden, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2000.

20 Joseph Conrad, „Geography and Some Explorers", in: *Last Essays*, hg. v. Harold Ray Stevens u. J. H. Stape, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 3–17, hier S. 3.

Die Antarktis wurde weitaus später als die Arktis erkundet, wie Cherry in seiner Einleitung zu *The Worst Journey* betont, um ihre besondere Herausforderung als Raum der Exploration herauszustellen:

> Even now the Antarctic is to the rest of the earth as the Abode of the Gods was to the ancient Chaldees, a precipitous and mammoth land lying far beyond the seas which encircled man's habitation, and nothing is more striking about the exploration of the Southern Polar regions than its absence, for when King Alfred reigned in England the Vikings were navigating the ice-fields of the North; yet when Wellington fought the battle of Waterloo there was still an undiscovered continent in the South.[21]

Noch im späten 19. Jahrhundert war die Antarktis einer der letzten unvermessenen, unkartierten Flecken auf der Landkarte, einer jener „blank spaces on our maps", von denen Clements Markham als neuer Präsident der Royal Geographical Society am 13. November 1893 gesprochen hatte,[22] und sie war im ganz wörtlichen Sinne ein weißer Fleck auf der Landkarte. Der eisbedeckte Südkontinent war ein letzter Ort des imperialen Begehrens, auch wenn er sich für Besiedlung und Handel nicht eignete, und, eng damit verwoben, ein Raum zur Erprobung imperialer Männlichkeit.[23] Die Antarktisunternehmungen des frühen 20. Jahrhunderts werden deshalb auch als „heroic age" der Exploration apostrophiert, als eine Zeit, in der Expeditionen noch mit großer körperlicher Anstrengung und wenig technischer Unterstützung durchgeführt wurden. Diese Ära endete spätestens 1922 mit dem Tod Shackletons auf dem Weg zu einer erneuten Südpolunternehmung.[24] Das Erscheinen von *The Worst Journey in the World* koinzidiert also nicht nur mit dem literarischen Modernismus, sondern auch mit dem Ende einer heroischen Ära der Exploration im Zeichen des Imperialismus, und das Bewusstsein dieser Tatsache färbt Cherrys Erinnerungen und seine Reflexion über das Abenteuer. Bei dieser Reflexion ist Scotts eigene Erzählung der Terra Nova-Expedition in seinem berühmten Tagebuch ein wichtiger Referenztext. Cherry gehörte zu der Suchmannschaft,

---

21 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. xvii.

22 Clements R. Markham, „The Present Standpoint of Geography: Opening Address of the President, Mr. Clements R. Markham, C. B., F. R. S.", in: *The Geographical Journal* 2.6 (1893), S. 481–504, hier S. 481.

23 Für einen Überblick über die Diskussion des Konzepts imperialer Maskulinität s. Praseeda Gopinath, „Imperial Masculinity", *Oxford Bibliographies* (*Literary and Critical Theory*), Oxford University Press. https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0032.xml?rskey=7z73QZ&result=1&q=praseeda+gopinath#firstMatch (19.11.2019).

24 Siehe zum Begriff „heroic age" etwa John Keay (Hg.), *The Royal Geographical Society History of World Exploration*, London: Reed International Books 1991, S. 267–270.

die das Tagebuch bei den Toten fand und es barg (es befindet sich heute in der Schatzkammer der britischen Nationalbibliothek), und er war mit dem Tagebuch bestens vertraut, weil er zu den Herausgebern seiner Erstveröffentlichung 1913 gehörte. Er zitiert es in *The Worst Journey* ausführlich, um Scotts Etappe zum Südpol (unter der Überschrift „The Polar Journey") einschließen zu können, für die er selbst zu seiner Enttäuschung nicht ausgewählt wurde; mit anderen Kameraden wartete er im Basislager auf die Rückkehr der Polmannschaft.

Die Südpoletappe wäre, hätte sie zu einem glücklichen Ende geführt, Scotts großes persönliches Abenteuererlebnis gewesen. Aber den Südpol erreichte er nur als zweiter, einen Monat nach Amundsen, und auf dem beschwerlichen Rückweg führten unerwartete Umstände (extremes Wetter, rapider körperlicher Verfall) zum Tod aller Beteiligten. Wie weithin bekannt ist, war Scott bis zuletzt bemüht, sich und seinen Kameraden eine würdige Erinnerung zu bereiten. Er hinterließ der Nachwelt sein Journal und letzte Briefe als Rechtfertigung seiner Unternehmung und ihres tragischen Ausgangs. Scotts Tagebuch verwendet die Vokabel „Abenteuer" sparsam, vielleicht auch deshalb, um nicht von den wissenschaftlichen Zielen abzulenken, die seine Expedition (im Gegensatz zu Amundsens) auszeichneten. Aber Scotts Abschiedsbrief an seine Frau legt nahe, dass er seinen Marsch zum Pol durchaus als ein Abenteuer erlebte, und zumal als eines, von dem er gerne mehr erzählt hätte: „What lots and lots I could tell you of this journey. How much better has it been than lounging in too great comfort at home."[25] Ein zugrundeliegendes Abenteuerschema kommt auch in Scotts Botschaft an die Öffentlichkeit zum Ausdruck, wenn er Elemente des Risikos und der Schicksalhaftigkeit betont:

> We took risks, we knew we took them; things have come out against us, and therefore we have no cause for complaint, but bow to the will of Providence, determined still to do our best to the last. […]
>
> Had we lived, I should have had a tale to tell of the hardihood, endurance, and courage of my companions which would have stirred the heart of every Englishman.[26]

Statt einer spannenden Abenteuergeschichte erzählt Scotts Tagebuch angesichts des drohenden Todes jedoch eine zunehmend tragische Geschichte. Die Kontingenzen, die dazu führen, dass sein Marsch zum Pol nicht gut ausgeht, lassen sich nur noch dadurch sinnhaft machen, dass Scott sie als tragische

---

25 Robert Falcon Scott, *Journals: Captain Scott's Last Expedition*, hg. v. Max Jones, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 420.

26 Scott, *Journals*, S. 421 f.

Verkettung unglücklicher Umstände präsentiert und das Leiden erschöpfter Männer als Opfer und Tugendbeweis stilisiert. Da Scott den eigenen Tod zwangsläufig nicht erzählen konnte, verfasste sein Freund J. M. Barrie für die Veröffentlichung des Tagebuchs eine Schlussszene, die beschreibt, welchen Anblick die Toten der Suchmannschaft boten – ein Tableau, das Scotts Erzählung einer tragischen Geschichte vollendet. Ganz anders und in einem fiktionalen Rahmen hatte Barrie einige Jahre zuvor die jugendliche Titelfigur seines Theaterstücks *Peter Pan* (1904) vom Sterben als „an awfully big adventure" sprechen lassen.[27]

Scotts Selbsterzählung legte eine Basis für die Heroisierung der gesamten Terra Nova-Expedition, die Cherry als „the atmosphere of hero-worship into which we were plunged on our return" beschreibt.[28] Noch lange nach dem Ersten Weltkrieg galt Scotts Tagebuch vielen als Zeugnis dafür, dass sich auch in der modernen Welt tradierte Werte und Vorstellungen von Ehre erhalten hatten.[29] Und nicht wenige Zeitgenossen rezipierten es durchaus noch als heroisches Abenteuer. Der spätere König Eduard VIII., dem das Lesen schwer fiel, kämpfte sich durch Scotts Tagebuch und beschrieb seinen Lektüreeindruck als „a wonderful story of pluck in the face of ghastly hardship and suffering".[30] Während des Ersten Weltkriegs gab sein Nachfolger, Georg V., der Hoffnung Ausdruck, dass jeder britische Junge Herbert Pontings Bilder der Terra Nova-Expedition sehen würde, „for it will help promote the spirit of adventure that made the empire".[31]

Aber wenn Abenteuer idealtypisch „das Wagnis, das gut ausgegangen sein wird" ist,[32] dann kann das Wagnis, das Scott einging, als Erzählung nicht idealtypisch enden. Dies zeigt sich in seinem eigenen Erzählen, das in die Tragödie kippt, und es wird bestätigt in Cherrys Sicht: „I now see very plainly that though we achieved a first-rate tragedy, which will never be forgotten just because it was a tragedy, tragedy was not our business".[33] Die tragische Wendung der Terra Nova-Expedition wurde für Cherry, der als sehr junger Mann daran teilnahm (er wurde 1886 geboren), zu einer Obsession, die ihn

27 Barries eigene Novellisierung des Stücks stammt aus dem Jahr 1911; hier zitiert nach der Ausgabe London: Penguin 1995, S. 99.

28 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. lx

29 Siehe Jones, *The Last Great Quest*, S. 163: „Captain Scott and his companions offered a reassuring example of heroic character and idealism, to counter anxieties about national decline and the materialism of the modern world."

30 Scott, *Journals*, „Introduction" v. Max Jones, S. xxxvii.

31 Zitiert in Sara Wheeler, *Terra Incognita: Travels in Antarctica*, London: Vintage 1997, S. 53.

32 Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm", S. 6.

33 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 562.

bis zu seinem Lebensende nicht mehr losließ. Francis Spufford beschreibt *The Worst Journey* als „the dream of his past that Apsley Cherry-Garrard could not stop dreaming“.[34] Der Anblick der gefrorenen Leichname von Scott, Wilson und Bowers prägte sich Cherrys Gedächtnis unauslöschlich ein („That scene can never leave my memory“[35]), und Cherry machte sich sein Leben lang den Vorwurf, dass er die kurz vor einem Depot Verstorbenen möglicherweise hätte finden und retten können, vor allem seine Freunde Wilson und Bowers, mit denen er die Winterreise überstanden hatte. *The Worst Journey in the World* ist deshalb nicht nur ein Erinnerungsbuch, sondern auch ein Versuch, ein Trauma zu verarbeiten und der Scott-Unternehmung trotz ihres schlechten Ausgangs Sinn abzuringen, und zwar unter Berufung auf die Dispositive, die Cherry zu seiner Zeit zur Verfügung standen. Denn, wie Stewart Weaver betont:

> […] exploration should never be reduced to adventure, to dramatic feats of derring-do by outsized (either heroic or eccentric) individuals who in the face of the world's scorn and nature's fury win through to claim a great virgin prize or (better yet) die trying. Explorers […] are representative people of their time and, more often than not, exploration […] is the outward projection of cultural imperatives shaped and elaborated back home.[36]

Cherry griff einerseits auf überkommene kulturelle Imperative zurück. Als Inschrift für ein Gedenkkreuz für die Toten in der Antarktis schlug er die Schlusszeilen von Tennysons Gedicht „Ulysses“ (1842 veröffentlicht) vor, die einem unerschütterlichen Entdeckergeist Tribut zollen: „To strive, to seek, to find and not to yield“. Auch das erste Kapitel über Scotts Poletappe in *The Worst Journey* zitiert „Ulysses“ als Epigraph und signalisiert wie die Kreuzinschrift, dass Cherrys Versuch einer sinnhaften Deutung nicht nur dieser Etappe, sondern der gesamten Terra Nova-Expedition im Rückgriff auf die viktorianische Zeit, ihre Ideale und Narrative erfolgt. Aber diese sind vor allem Echos der Vergangenheit, und Cherry partizipiert auch am Dispositiv der Moderne, die sich bewusst ist, wie instabil die alten Imperative geworden sind, und mit ihnen ererbte Vorstellungen von Abenteuer und Heldentum. Wie Francis Spufford formuliert, schleppt Cherry in seinen Erinnerungen eine Vergangenheit mit, die sich bereits entfernt anfühlt.[37] Signifikanterweise bezeichnet Cherry selbst Scott als „probably the last old-fashioned polar explorer“.[38]

34 Spufford, „Worst Journey“, S. 15.
35 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 497
36 Weaver, *Exploration*, S. 6 f.
37 Spufford, „Worst Journey“, S. 13 („He was dredging an Edwardian past that already felt remote“).
38 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 594.

Wie prekär das viktorianische Abenteuernarrativ zu Beginn des 20. Jahrhunderts geworden war, zeigt noch einmal ein Blick auf Barries *Peter Pan*, denn hier liegt der Raum für Abenteuer nur mehr im Reich der kindlichen Fantasie, in der Welt des Traums, der von der Realität getrennt ist. Die Kinder der Familie Darling (deren Oberhaupt ein Banker ist), werden von Barries Titelheld – der nie erwachsen werden will – nachts auf die Insel „Neverland" entführt, wo gefährliche Abenteuer mit Piraten, Indianern und wilden Tieren den Normalzustand bilden und sich, wie der Erzähler selbst ironisiert, eigentlich nur als Iteration gefährlicher Situationen und Prüfungen erzählen lassen.[39] Am Ende kehren die Kinder aus dem Abenteuerraum für immer in die Wirklichkeit zurück. *Peter Pan* wird in *The Worst Journey* nicht genannt, aber gleichwohl drängen sich Ähnlichkeiten zu Barries Fiktion auf. Zum einen erwähnt Cherry wiederholt die (alb)traumhafte Qualität seiner Antarktiserfahrungen, wie hier bei der Rückkehr der Terra Nova in den (neuseeländischen) Hafen der Zivilisation: „How different it was from the day we left and yet how much the same: as though we had dreamed some horrible nightmare and could scarcely believe we were not dreaming still."[40] An einer anderen Stelle zitiert Cherry Stevenson, den Autor der *Schatzinsel*, als er sich die Rückkehr Scotts über den Beardmore-Gletscher vergegenwärtigt:

> Stevenson has written of a traveller whose wife slumbered by his side what time his spirit re-adventured forth in memory of days gone by. He was quite happy about it, and I suppose his travels had been peaceful, for days and nights such as these men spent coming down the Beardmore will give you nightmare after nightmare, and wake you shrieking – years after.[41]

Zum anderen sollte die Antarktis für Cherry eine Insel des Abenteuers sein, im realen und im metaphorischen Sinne Georg Simmels – eine Erfahrung, die „aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt".[42] Gerade der Adoleszenz entronnen und bereits mit den Aufgaben eines Landbesitzers konfrontiert,

---

39 Barrie ist sich des Erzählproblems einer Normalität des Abenteuers bewusst und lässt den Erzähler in der novellisierten Fassung von *Peter Pan* explizit aussprechen, dass er eine Auswahl treffen muss. „To describe them all would require a book as large as an English-Latin, Latin-English Dictionary, and the most we can do is to give one as a specimen of an average hour on the island. The difficulty is which one to choose." Barrie, *Peter Pan*, S. 82.

40 Cherry Garrard, *Worst Journey*, S. 593.

41 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 544. Auch während der Winterreise haben die Männer Träume und Albträume (S. 250).

42 Georg Simmel, „Das Abenteuer", in: ders., *Philosophische Kultur: Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Gesammelte Essais*, Berlin: Wagenbach 1983 [1923], S. 13–26, hier S. 13. Der Essay erschien erstmals 1910.

sah Cherry in der Terra Nova-Expedition eine Gelegenheit, die Pflichten eines normalen Lebens noch hinauszuzögern. Auf für ihn verhängnisvolle Weise erwies sich dann aber, dass das Abenteuer, obwohl „ein Fremdkörper in unserer Existenz“, nie gänzlich vom sonstigen Lebenszusammenhang isoliert und „mit dem Zentrum irgendwie verbunden ist“.[43] Cherry konnte mit dem Abenteuer ‚Antarktis‘ nie abschließen, kehrte in der Erinnerung immer wieder auf die „Insel“ zurück. Er überschrieb das letzte Kapitel von *The Worst Journey* mit einem elegischen „Never again“, aber für ihn repetierte sich das Erlebte immer wieder und wurde so zu einer traumatischen Erfahrung. Cherry litt nach der Expedition sein Leben lang unter Depressionen und einer psychosomatisch bedingten, chronischen Kolitis; er selbst schreibt in seinem Resümee: „It is no use repeating that Englishmen will respond to every call and stick it to the death: they will (some of them); but they have to pay the price all the same; and the price in my case was an overdraft on my vital capital which I shall never quite pay off […].“[44]

Wie sehr die Vergangenheit Cherry in ihrem Griff behielt, indizieren Stellen von *The Worst Journey*, in denen die Erzählung ins Präsens wechselt, um auch den Lesern die Antarktiserfahrung zu vergegenwärtigen, durchaus nicht nur in ihren schrecklichen, sondern auch ihren beglückenden, erhabenen Momenten. So beginnt eine lange Passage im Kapitel „The First Winter“ mit der folgenden Leseranrede: „Come and stand outside the hut door. All round you, except where the cape joins the mountain, is the sea.“[45] Stellen, in denen der Text nicht linear erzählt und Ereignisse mehrfach erwähnt, deuten ebenfalls auf das Trauma, das Cherry nicht loslässt, etwa in dem Kapitel, das das Auffinden der Toten während der „Search Journey“ schildert. Hier und an anderen Stellen ist das Mehrfacherzählen auch darauf zurückzuführen, dass Cherry innerhalb seiner retrospektiven Erzählung immer wieder Tagebücher und Briefe zitiert und so Stimmen aus der Vergangenheit zu Wort kommen lässt. Seine Erinnerungserzählung hat so streckenweise den Charakter einer Collage, und dass die Toten in dieser Collage sprechen, verstärkt den Eindruck, dass Cherry sich von den Geistern der Vergangenheit nicht lösen kann. Die genannten Texteigenschaften stehen in Spannung zur einfachen Struktur einer elementaren Abenteuererzählung, und auch in Cherrys direkter Auseinandersetzung mit Abenteuer als Erfahrungs- und Erzählschema zeigen sich Komplikationen.

---

43 Simmel, „Das Abenteuer“, S. 13.

44 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 568.

45 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 187–192.

III

Zunächst fällt auf, dass das Abenteuer als Vokabel zunehmend aus *The Worst Journey* verschwindet. In Cherrys Einleitung, die frühere Entdeckungsreisen in die Region der Antarktis beschreibt, wird das Wort mehrfach verwendet,[46] und bis zum Zeitpunkt der Winterreise werden mehrere Ereignisse der Terra Nova-Expedition explizit als Abenteuer bezeichnet; sie bilden gewissermaßen Präludien für das große Abenteuer, das in der Antarktis auf die Exploratoren wartet. So schildert das erste Kapitel, das die Passage der Terra Nova von England nach Südafrika beschreibt, als „a real adventure“[47] ein Erlebnis auf einer Insel vor der brasilianischen Küste. Cherry und einige Kameraden sollen hier Proben von Steinen, Pflanzen und Tieren sammeln, und in Cherrys Erzählung gerät die Insel zur Schatzinsel, auf der sich die Exploratoren wie kapernde Piraten verhalten:

> And so it came about that on the evening of 25 July we furled sail and lay five miles from South Trinidad with all our preparations made for a very thorough search of this island of treasure. Everything was to be captured, alive or dead, animal, vegetable or mineral.[48]

Ein von Cherry zitierter Brief von Bowers an seine Mutter macht das piratische Element der Inselunternehmung noch deutlicher, denn hier wird ein Schatz erwähnt, den Captain Kidd tatsächlich auf der Insel vergraben haben soll.[49] Das Verlassen der Insel bei gefährlichem Wellengang erweist sich als weiteres aufregendes Ereignis, das aber glücklich endet. Das dritte Kapitel beschreibt den Beginn des großen Abenteuers der Terra Nova, die Passage „südwärts“ von Neuseeland zur Antarktis, bei der die Zivilisation endgültig verlassen wird. Cherry beschreibt diese Fahrt als Begegnung mit einer wunderbaren Natur („Words cannot tell the beauty of the scenes through which we were to pass during the next three weeks“[50]) und als Kette von Erstbegegnungen mit einer fremden Welt:

> No one of us whose privilege it was to be there will forget our first sight of the penguins, our first meal of seal meat, or that first big berg along which we coasted

46 Etwa in Bezug auf Shackletons Expedition im Jahr 1908: „The history of their adventures will make anybody's flesh creep“ (*Worst Journey*, S. xlvi). Sogar Scotts Marsch zum Pol wird hier als „a great adventure“ beschrieben (S. lviii).

47 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 11.

48 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 12.

49 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 17.

50 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 61.

> close in order that London might see it on the film. Hardly had we reached the thick pack, which prevailed after the suburbs had been passed, when we saw the little Adélie penguins hurrying to meet us. Great Scott, they seemed to say, what's this, and soon we could hear the cry which we shall never forget. ‚Aark, aark,' they said, and full of wonder and curiosity, and perhaps a little out of breath, they stopped every now and then to express their feelings [...].[51]

Cherry projiziert hier sein eigenes Staunen auf die Pinguine, und im folgenden Kapitel („Land") wird seine erste Sichtung des antarktisches Festlandes („the most glorious peaks appearing"[52]) mit Zitaten aus John Miltons *Paradise Lost* und James Thomsons Naturgedicht *The Seasons* gerahmt. Nach der Landung in dieser wunderbaren und wundersamen Welt werden im gleichen Kapitel aufregende kleinere Abenteuer berichtet, „two adventures during the first week of landing stores which might well have had a more disastrous conclusion".[53] Zuerst entgeht Herbert Ponting, der Kameramann der Expedition, nur knapp dem Angriff eines Killerwals, beim zweiten Abenteuer geht einer der mitgeführten (und sich bald als ineffizient erweisenden) Motorschlitten verloren. Auch im fünften Kapitel, „The Depot Journey", ist noch von spannenden Situationen die Rede:

> I well remember the day we took the first of our loads on to the Barrier. I expect we were all a little excited, for to walk upon the Barrier for the first time was indeed an adventure: what kind of surface was it, and how about these beastly crevasses of which we had read so much?[54]

Die Winterreise, die Cherry im siebten Kapitel schildert, war das größte Wagnis, auf das er sich persönlich während der Terra Nova-Expedition einließ, in Begleitung der beiden Kameraden, Wilson und Bowers, die er am meisten bewunderte. Die drei Männer brachen im südpolaren Winter zu einer fünfwöchigen Unternehmung auf, um in größter Kälte und ständiger Dunkelheit zu einer Brutkolonie der Kaiserpinguine vorzudringen und Eier mit Embryonen in ihren Besitz zu bringen. Von diesen erhoffte sich Wilson als wissenschaftlicher Leiter der Expedition neue Erkenntnisse über die Evolution von Vögeln und Reptilien. Diesem wissenschaftlichen Gewinn stand ein hohes Risiko gegenüber, und der von Cherry zitierte Scott beschrieb die Aktion als „a new and bold venture";[55] in einer anderen Stelle seines Tagebuchs, die Cherry als Epigraph

---

51 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 63.
52 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 81.
53 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 91.
54 Cherry-Garrard, *Worst Journey,* S. 111.
55 Cherry-Garrard, *Worst Journey,* S. 239.

des Kapitels verwendet, bezeichnete er sie explizit auch als heroisch,[56] und die Ausrüstungsliste, mit der der klassisch gebildete Cherry das Kapitel beginnt, ist als homerischer Katalog zu Beginn eines „minor epic" interpretiert worden.[57] Formal gesehen schildert auch dieses Kapitel ein in sich geschlossenes Binnenabenteuer im größeren Terra Nova-Kontext. Elizabeth Leane betont, wie eng sich die Erzählung der Winterreise an imperialer Abenteuerliteratur orientiert, und besonders am Typus der *imperial quest romance*:

> The Winter Journey […] is striking in the way its events adhered to conventions of the imperial quest romance throughout the entire undertaking. The journey was certainly romantic in purpose – a perilous search over extremely hostile territory for the eggs of an exotic, remote creature – a piece of ‚some fabulous animal'.[58]

Cherry beschreibt die Ankunft am Ziel der Queste, der Brutkolonie der Pinguine, als Moment des Triumphs: „After indescribable effort and hardship we were witnessing a marvel of the natural world, and we were the first and only men who had ever done so."[59] Tatsächlich gelingt es den Männern, ihre Suche zu vollenden und drei Eier unversehrt zurück zu bringen. Neben diesem konkreten Schatz verbucht Cherry zudem ein Initiationserlebnis, das ihm ebenso kostbar ist, weil ihm seine Gefährten ein bewundernswertes Ethos und eine ideale Freundschaft unter Männern vorleben: „They were gold, pure, shining, unalloyed. Words cannot express how good their companionship was."[60] Auf dem Rückweg von der Kolonie erleben die Männer neben Wundern der Natur auch eine wundersame Rettung, als ein heftiger Sturm ihr schützendes Zelt wegweht, sie es dann aber unerwartet wiedererlangen: „Our lives had been

56 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 235.

57 Craig White, „Cherry-Garrard, Apsley (1886–1959)", in: *Literature of Travel and Exploration: An Encyclopaedia*, hg. v. Jennifer Speake, Bd. 1, New York: Fitzroy Dearborn 2003, S. 237–239, hier S. 238.

58 Elizabeth Leane, „Eggs, Emperors and Empire: Apsley Cherry-Garrard's ‚Worst Journey' as Imperial Quest Romance", in: *Kunapipi* 31.2 (2009), S. 15–31, hier S. 19; Leane greift auf Fraser, *Imperial Quest Romance* zurück.

59 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 274.

60 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 251. Zum Thema der Männerfreundschaft im frühen 20. Jahrhundert s. auch Sarah Cole, *Modernism, Male Friendship, and the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 3: „[I]n the early twentieth century, both the power and the potential for bereavement associated with male friendship were typically intertwined with such major cultural narratives as imperialism and war, and the sense of heightened importance that friendship often projected derived from those weighty connections."

taken away and given back to us".[61] Das Kapitel hat also durchaus ein zugrundeliegendes Abenteuerschema mit romanzenhaften Elementen, und mit seinem klarem Beginn (bei der die Schwelle in eine unerbittliche Natur überschritten wird) und einer Rückkehr zum Ausgangspunkt ist das Abenteuer auch eine vollendete Heldenreise im Sinne des Mythologen Joseph Campbell.[62] Gleichwohl stellt Cherrys Darstellung jedoch sowohl das Abenteuer- als auch das Heldenschema infrage. Während Scott die Winterreise als „a bold venture" bezeichnete, hinterfragt Cherry den Sinn des risikohaften Unterfangens: „What is this venture? [...] And why should three sane and common-sense explorers be sledging away on a winter's night to a Cape which has only been visited before in daylight, and then with very great difficulty?"[63] Signifikanterweise verwendet Cherry in seiner Erzählung das Wort „adventure" an keiner Stelle. Er stellt die Winterreise vielmehr als eine schlimme Reise dar, die schlimmste auf der Welt, und als eine Erfahrung des Horrors: „But this journey had beggared our language: no words could express its horror".[64] Danach verschwindet das Wort Abenteuer fast gänzlich aus Cherrys Text.

Die Schilderung der Winterreise bildet genau die Mitte des Buches, und für Francis Spufford ist sie „the book's emotional centre, placed at the midpoint of the narrative, and held up by implication as the experience that defines the nature of the whole."[65] Es ist Cherrys Erfahrung der Winterreise, auf die sich der Titel seiner Memoiren bezieht, und diese Erfahrung ist essentiell für Cherrys Deutung der gesamten Expedition und vor allem von Scotts Marsch zum Pol. Die Winterreise antizipiert den Horror dieses Marschs, aber sie bildet auch einen Kontrast hierzu, weil sie glücklich endet und ein Zweck erreicht wird. Wie Elizabeth Leane betont, bleibt die Winterreise bei all ihrem Schrecken und Leid der Struktur nach in den Mustern der *quest romance* verhaftet, während Scotts Südpoletappe, wie beobachtet, von diesem Gattungsmuster in das der Tragödie wechselt.[66] Aber auch das *quest adventure* der Winterreise wird von Cherry nicht ‚rein' im romantischen Modus erzählt, sondern kippt in die Modi

61 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 289.

62 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 2. Aufl., Princeton: Princeton University Press 1968.

63 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 239.

64 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 304. Siehe auch die folgenden Passagen: „The horror of the nineteen days it took us to travel from Cape Evans to Cape Crozier would have to be re-experienced to be appreciated; and any one would be a fool who went again: it is not possible to describe it." Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 242; „The horrors of that return journey are blurred to my memory and I know they were blurred to my body at the time." Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 301.

65 Spufford, „Worst Journey", S. 13.

66 Leane, „Eggs", S. 18.

der Ironie und der Komik. Während Bowers und Wilson ihre Pinguineier heil ans Ziel bringen, zerbrechen die beiden Cherry anvertrauten Eier bei einem Sturz in seinen Handschuhen. Und als Cherry und seine beiden Gefährten nach ihrem Leidensmarsch wieder in der sicheren Expeditionshütte in Cape Evans ankommen, wird ihr Empfang antiklimaktisch erzählt:

> The door opened – ‚Good God! here is the Crozier Party,' said a voice, and disappeared.
> Thus ended the worst journey in the world.[67]

Es folgt eine Prolepse in die Zeit nach der Expedition, als Cherry versucht, den unter so hohem Einsatz gewonnenen Schatz der drei Pinguineier im Londoner Museum für Naturgeschichte unterzubringen. Diese Prolepse ist als komische Dialogszene zwischen einem ‚Heroic Explorer' (Cherry) und einem Kustoden gestaltet. Dieser nimmt die Eier mit wenig Begeisterung und ohne ein Wort des Dankes in Empfang, und der empörte Cherry verlangt eine Quittung, auf die man ihn lange warten lässt.[68] Der Überlebende einer heroischen Prüfung kämpft hier gegen profane moderne Bürokratie. Die Szene wird dann noch überboten vom Zitat eines trockenen wissenschaftlichen Berichts über die Eier, der mit einem skeptischen Konditionalsatz endet: „If the conclusions arrived at with the help of the Emperor Penguin embryos about the origin of feathers are justified, the worst journey in the world in the interest of science was not made in vain."[69] Nicht einmal die Wissenschaft, die Scott und auch Cherry immer wieder als den großen Zweck (und als Rechtfertigung) der Terra Nova-Expedition beschwören,[70] als Gewinn von Wissen per se und für die Nation und das Empire, hat Sinn für den Wert des Schatzes, den Cherry ihr überbracht hat. Entsprechend desillusioniert liest sich Cherrys Resümee in den Schlusssätzen seines Buches: „For we are a nation of shopkeepers, and no shopkeeper will look at research which does not promise him a financial return within a year." Den Wert von Abenteuern, die im Namen von Idealen und Werten vollbracht wurden, können nur noch wenige ermessen, Männer wie Cherry und die anderen Exploratoren des „heroic age", und Cherry fährt fort: „And so you will sledge nearly alone, but those with whom you sledge will not be shopkeepers: that is worth a good deal. If you march your Winter Journeys you will have your

67 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 304.
68 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 305.
69 Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 310.
70 „Exploration is the physical expression of the Intellectual Passion"; Cherry-Garrard, *Worst Journey*, S. 597.

reward, so long as all you want is a penguin's egg."[71] In dieser Formulierung erscheint die Winterreise als Gegenerfahrung zur materialistischen Moderne, und *The Worst Journey* als Abgesang auf das heroische Zeitalter der Antarktisexploration und seine abenteuerbereiten Helden.

Aber wer ist der Held oder sind die Helden von *The Worst Journey in the World*? Zweifellos ist Cherry der Erzähler, der versucht, aus dem Erlebten noch eine sinnhafte Geschichte zu konstruieren, aber, wie oben erwähnt, ist sein Text auch eine vielstimmige Collage, die die Autorität der Erzählung und den Versuch der Kohärenzstiftung unterläuft. Cherry ist zweifellos auch das emotionale Zentrum des Textes und vermittelt den Eindruck eines Mannes, für den seine Fahrt in die Antarktis eine große bildende Erfahrung war, aber auch eine, die ihn für den Rest seines Lebens traumatisierte. Cherry ist aber nur als ein solches Zentrum der ‚Held' der Geschichte, nicht als heroisierte Figur. Im Gegenteil: sein erzählendes Ich nimmt mehrfach explizite Deheroisierungen des erlebenden Ichs vor. Nicht nur zerbrechen ihm die Pinguineier; als seine Brille während der Winterreise beschlägt, stolpert der stark kurzsichtige Cherry fast lächerlich durch das schwierige Terrain und bedarf der Hilfe seiner Kameraden. Aber gibt es Alternativen für die Besetzung der Heldenrolle? Die größte Bewunderung hat Cherry für seinen Mentor Wilson, der während der Winterreise Führungskraft und Durchhaltevermögen beweist. Scott dagegen, der in der Öffentlichkeit zum großen Helden stilisiert wurde, wird zwar von Cherry gewürdigt, aber auch wegen seiner Schwächen und Fehler kritisiert; Francis Spufford bezeichnet *The Worst Journey* deshalb als „for its time, a quietly heretical book, dissenting here and there from the heroic official myth".[72] Und doch erteilt *The Worst Journey* der Vorstellung vom heroischen Abenteuer keine völlige Absage, und sein letztes Wort gilt dem Objekt einer erfolgreichen Queste. Fast trotzig hält Cherry ein Pinguinei einer Welt entgegen, die es nicht wertschätzt.

Cherrys Erzählung von fast 600 Seiten ist ein epischer Versuch, sich mit einem großen Abenteuer des frühen 20. Jahrhunderts zu arrangieren und seinen traumatischen Effekt zu verarbeiten. *The Worst Journey* ist ein komplexer Text, weit entfernt von einer simplen Abenteuererzählung. Es ist ein Text, der zwischen Tradition und Moderne pendelt, der das Phänomen des Abenteuers in einem vergangenen sozialen und kulturgeschichtlichen Moment lokalisiert, und der das erlebte Abenteuer letztlich nicht mehr kohärent im Abenteuerschema erzählen kann. Aber dabei erscheint das Abenteuer nicht als eine

71 Cherry, *Worst Journey*, S. 597–598.

72 Spufford, „Worst Journey", S. 14.

falsche oder triviale Geschichte. Vielmehr vermittelt Cherrys Text mit all seiner Brüchigkeit und Collagenhaftigkeit auch den Eindruck, dass das Abenteuer es wert ist, noch erzählt zu werden. Das Abenteuer wird somit nicht entzaubert, sondern es wird bedauert, dass es in der Gegenwart zu verschwinden droht.

RICCARDO NICOLOSI

Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre (von Šklovskij bis Bachtin)

Berücksichtigt man, dass das Abenteuer eines der ältesten und meistverbreiteten Erzählmuster in der Weltliteratur ist, ist es durchaus verwunderlich, dass die Literaturwissenschaft wenige fundierte Ansätze einer narrativen Theorie der Abenteuerliteratur hervorgebracht hat.[1] Die Verortung des Abenteuers im Bereich der Trivialliteratur, seine ‚unmoderne' Einfachheit als narratives Modell oder auch seine transepochale und gattungsübergreifende Dimension, die eine theoretische Systematisierung erschwert, mögen Gründe dafür sein. Aber die Konsequenz davon ist, dass man sich heute bei der Untersuchung von Abenteuerliteratur häufig mit älteren, z.T. nicht literaturwissenschaftlichen Ansätzen begnügt, wie zum Beispiel mit Georg Simmels Studie zum Abenteuer als Erlebniskategorie,[2] oder mit Hegels Überlegungen über den Verzicht aufs Abenteuerliche in der Literatur der Moderne in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*.[3]

Übersehen wird dabei in der Regel der Beitrag der frühsowjetischen Literaturtheorie zur Konzeptualisierung des Abenteuers. Mit Ausnahme von Michail Bachtins Untersuchung des antiken Romans in *Formy vremeni i chronotopa v romane* (*Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*,

1 Vgl. Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100–1750*, Berlin: Akademie-Verlag 1977; Volker Klotz, *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*, München: Syndikat 1979; Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn (Hgg.), *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen: V&R unipress 2017; Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris: Flammarion 2017. Zum Erzählmuster der mittelalterlichen *âventiure* vgl. Mireille Schnyder, „Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*", in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Beziehungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. Gerd Dicke u.a., Berlin u. New York: de Gruyter 2006, S. 370–375.

2 Georg Simmel, „Philosophie des Abenteuers", in: ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000–2017, Bd. 12, hg. v. Rüdiger Kramme u. Angela Ramstedt, S. 97–110.

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, Bd. 14, bes. S. 219.

DOI:10.30965/9783846765166_013

1937–1938, veröffentlicht 1975),[4] die, häufig jedoch dekontextualisiert und verkürzt, breite Anwendung findet, werden die Versuche über das Abenteuer der russischen Formalisten und von weiteren frühsowjetischen Literaturwissenschaftlern kaum berücksichtigt, wenn es darum geht, Abenteuerliteratur zu theoretisieren.[5] Obwohl von einer einheitlichen und systematischen Theorie der Abenteuerliteratur auch hier nicht die Rede sein kann, leisten die Überlegungen über die narrativen Mechanismen des Abenteuers in der „proto-narratologischen“[6] Erzähl- bzw. Romantheorie der 1920er Jahre einen originellen und produktiven Beitrag zum Verständnis der Funktionsweisen von Abenteuerliteratur. Das Abenteuer wird hier aus den Niederungen der Trivialliteratur herausgeholt und zur Kategorie von Literarizität schlechthin erhoben. Am literarisch erzählten Abenteuer werden elementare Bausteine der Narration untersucht, in erster Linie Formen der Sujetfügung, Verfahren der Sequenzierung von Motiven und Ereignissen, Mechanismen der Spannungserzeugung und des Arrangements von Kontingenz sowie die Funktion von literarischen Helden.

Der vorliegende Text stellt den Versuch dar, unterschiedliche Konzeptualisierungen des literarischen Abenteuers aus den sowjetischen 1920er Jahren zu systematisieren, wobei der Fokus auf der Figur des Abenteuerprotagonisten, dem Kernstück jeder Abenteuernarration, und auf dessen Verhältnis zum Sujet liegt.[7] Dabei lässt sich zeigen, dass von der frühen formalistischen Sujettheorie bis zu Michail Bachtins *Problemy tvorčestva*

---

4 Michail M. Bachtin, „Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poėtike“, in: ders., *Sobranie sočinenij*, 7 Bde, Moskau: Jazyk slavjanskich kul’tur 2012, Bd. 3, S. 341–503. Dt. Übersetzung: Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, hg v. Michael C. Frank u. Kristen Mahlke, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2014.

5 Ausnahmen finden sich ausschließlich in der slavistischen Forschung. Vgl. u.a. die Darlegung der Bedeutung von Abenteuerliteratur und trivialen Genres im Allgemeinen für die formalistische Theoriebildung in Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, bes. S. 515–530. Zur formalistischen Theorie des Abenteuerromans im Kontext der frühsowjetischen Abenteuerliteratur vgl. die grundlegende Monographie von Matthias Schwartz, *Expeditionen in anderen Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*, Köln u.a.: Böhlau 2014, S. 135–143.

6 Wolf Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin u. New York: de Gruyter 2009.

7 Die Begriffe „Abenteuerheld“ und „Abenteuerprotagonist“ werden im vorliegenden Beitrag synonym verwendet, entsprechend ihrer Bedeutung sowohl im Deutschen als auch im Russischen, wo das Wort „geroj“ auch beides meint. Um eine besondere Heldenhaftigkeit des Abenteuerhelden geht es dabei nicht.

Dostoevskogo („Probleme des Schaffens von Dostoevskij", 1929)[8] der Abenteuerheld eine Entwicklung durchmacht, bei der sein Verhältnis zum Sujet sich umkehrt: Während der frühe Formalismus den Protagonisten der Abenteuerliteratur als passives Objekt der Vorgaben des schematischen Sujets, als Spielball von unmotivierten, überraschenden Wendungen versteht, gewinnt der Abenteuerheld bei Theoretikern wie Boris Grifcov, Nikolaj Aseev und Leonid Grossman immer mehr an Kontur und Autonomie und genießt schließlich in den Augen des frühen Bachtin eine nahezu unbegrenzte Handlungsfreiheit, die eine der Grundlagen der ‚Emanzipation' der Helden vom Autor in Dostoevskijs polyphonen Romanen darstellt. Mit Blick auf diese historisch-typologische Entwicklung soll auch die Rolle der Dostoevskij-Forschung der 1920er Jahre als Bindeglied zwischen dem Formalismus und Bachtin bei dieser Verschiebung in der Konzeptualisierung des Abenteuerprotagonisten ersichtlich werden. Der vorliegende Beitrag soll darüber hinaus einen besonderen Aspekt des komplexen Verhältnisses der literarischen Moderne zum Abenteuer beleuchten: Auch und nicht zuletzt durch die Arbeit am Abenteuer entstehen in der sowjetischen Moderne Schulen, Methoden und Konzepte der Literaturtheorie, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den einflussreichsten weltweit werden sollten. Eine wichtige Traditionslinie in der modernen Literaturwissenschaft entsteht also paradoxerweise durch die Beschäftigung mit einer ‚unmodernen' Form der Literatur wie dem Abenteuer.

Das Interesse der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre am erzählten Abenteuer lässt sich literatur- und kulturhistorisch durch mehrere Faktoren erklären. Kurz gesagt, war das ‚unmoderne' Abenteuer in der frühsowjetischen Literatur nämlich in besonderer Form ‚in Mode' gekommen: Erwähnt sei zunächst die noch aus der vorrevolutionären Zeit stammende Popularität von westlicher Spannungs- und Abenteuerliteratur, u.a. der amerikanischen und britischen Detektivgeschichten mit Protagonisten wie Nat Pinkerton, Nick Carter und Sherlock Holmes.[9] Dieses ‚Pinkerton-Fieber' diente im Oktober 1922 Nikolaj Bucharin, Chefredakteur der Parteizeitung *Pravda*, als Grundlage für Überlegungen über eine neue, politische Abenteuerliteratur, einen „kommunistischen Pinkerton". Von den russischen

8 Es handelt sich um die erste Ausgabe von Bachtins Dostoevskij-Studie, die in überarbeiteter Form 1963 unter dem Titel *Problemy poėtiki Dostoevskogo* (Moskau: Sovetskij pisatel'; dt.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, München: Carl Hanser 1971) erschien und, dank Julia Kristeva, international breit rezipiert wurde.

9 Vgl. Boris Dralyuk, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden u. Boston: Brill 2012; Schwartz, *Expeditionen*, S. 47–82. Ferner: Dmitrij Nikolaev, *Russkaja proza 1920–1930ch godov*, Moskau: Nauka 2007.

Schriftstellern verlangte Bucharin, die „leichte, amüsante und interessante Fabel“[10] der Pinkerton-Heftromane mit neuem Material aus dem Bereich der jüngsten sowjetischen Geschichte anzureichen, um die Jugend für die kommunistischen Ideale begeistern und sie entsprechend erziehen zu können.

Wenige Monate später, am 2. Dezember 1922, hielt Lev Lunc, Mitglied der „Serapionsbrüder von Petrograd“, einer einflussreichen, den Formalisten nahestehenden Gruppierung junger Avantgardisten, einen polemischen Vortrag, in dem er seinen Schriftstellerkollegen vorwarf, literarische „Analphabeten“ geworden zu sein: „Das alles kommt daher, dass wir die Handlung verachtet und sogar das vergessen haben, was wir einmal davon wussten. […] Wir verstehen nicht einmal, zwei Motive miteinander zu verknüpfen, wir haben es verlernt, wir sind Analphabeten geworden.“ Gegen die „Langeweile“ der „erlesenen Sprache“ und der „feinsten Psychologie“, die den modernen russischen Roman auszeichnen, helfe nur eins:

> Nach Westen! Im Westen gibt es eine starke Tradition der Handlung, und dort sind wir weit weg von der ansteckenden Nähe Remizovs und Belyjs. […] Wer einen russischen Abenteuerroman schaffen will, muss vom Westen lernen, denn in Russland gibt es niemanden, von dem er lernen könnte.[11]

Lev Lunc’ provokativer Aufruf war gegen die ornamentale, modernistisch handlungsschwache russische Prosa sowie gegen den psychologischen (Neo-)Realismus jener Jahre gerichtet und hatte, anders als Bucharins Artikel, keine unmittelbaren politischen Implikationen. Was beide Plädoyers für die Abenteuerliteratur verband, war vielmehr der Wunsch nach einer Erneuerung

10 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, R. N. „[…] легкая, занятная, интересная фабула […].“ Nikolaj Bucharin, „Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖPa“, in: *Pravda*, 14. Oktober 1922, S. 2. Vgl. dazu Schwartz, *Expeditionen*, S. 85–91; Dralyuk, *Western*, S. 83–95.

11 Lev N. Lunc, *Die Affen kommen. Erzählungen – Dramen – Essays – Briefe*, Münster: Johannes Lang 1989, S. 267–280, hier S. 271–279. „Чем блещет новелла последних лет? Изысканным языком, великолепным изощрённым стилем. Или: тонкой психологией, удивительными типами, богатой идеологией. Но нет занимательности. Скучно, скучно! […] Все потому, что мы презрели фабулу. […] Двух мотивов связать, уже не умеем. Разучились. Стали безграмотными. […] Поэтому я кричу на Запад! На западе могучая фабульная традиция, и там мы будем вне заразительной близости Ремизова и Белого. […] Тот, кто хочет создать русский авантюрный роман, должен учиться на Западе, ибо в России учиться не у кого.“ Lev Lunc, „Na zapad!“ [1922], in: ders., *„Obez’jany idut!“ Proza. Dramaturgija, Publicistika. Perepiska*, St. Petersburg: Inapress 2003, S. 343–351, hier S. 346, 350 f. Vgl. dazu Aage A. Hansen-Löve, „‚Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig …‘. Experimentelle Schundliteratur der russischen 20er Jahre“, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 237–261.

der zeitgenössischen Literatur vor dem Hintergrund des Anbruchs einer neuen Zeit in der noch jungen Sowjetunion. In diesem Kontext wird der „Abenteuerroman" (*avantjurnyj* bzw. *priključenčeskij roman*) zum wichtigen Schlagwort im Prozess der Suche nach einer neuen Literatur, in der literarischen Praxis genauso wie in der Theorie. Boris Ėjchenbaum beispielsweise schreibt 1922, dass die russische Literatur am Anfang einer neuen Phase stehe, in der vom „psychologischen Roman Tolstojs und Dostoevskijs" Abschied genommen werde und „komplexe Sujetformen" entwickelt werden wie der „Abenteuerroman, den es in Russland noch nicht gab."[12]

Um die Mitte der 1920er Jahre, am Höhepunkt der „Neuen Ökonomischen Politik", gewissermaßen selbst eine intensive Abenteuerzeit in der noch jungen Geschichte der Sowjetunion, wird die sowjetische literarische Kultur von einem ‚Abenteuerfieber' erfasst, das zu unterschiedlichen literarischen Experimenten und theoretischen Reflexionen in dieser und über diese Gattung führt. Das Spektrum reicht von patriotischer Jugendliteratur über den Bürgerkrieg[13] bis zur metaliterarischen Parodie westlicher Abenteuerliteratur,[14] von der frühen Science-Fiction[15] bis zum pikaresken Roman, u.a. über die Gaunerwelt der NÖP (Neue Ökonomische Politik).[16] Als theoretisches Pendant zu diesen Werken, und häufig in direktem Dialog mit ihnen stehend, fungieren die Reflexionen über das erzählte Abenteuer, die in denselben Jahren im Umkreis des Formalismus, bei Boris Grifcov, Michail Bachtin, Leonid Grossman und anderen sowjetischen Literaturwissenschaftlern entstehen. Es sei gleich

12 „Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей – вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского. Предстоит развитие сложных сюжетных форм – быть может возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела." Boris Ėjchenbaum, *Molodoj Tolstoj*, Petersburg u. Berlin: Izdatel'stvo Z.I. Gržebina 1922, S. 9.

13 Vgl. dazu Schwartz, *Expeditionen*, S. 83–127.

14 Vgl. u.a. Mariėtta Šaginjans *Mess Mėnd, ili Janki v Petrograde* (*Mess Mend oder die Yankees in Petrograd*, 1924); Viktor Šklovskijs und Vsevolod Ivanovs *Iprit* („Yperit", 1925). Zu Šaginjans *Mess Mend* vgl. Brigitte Obermayr, „Sieben Jahre und noch immer ‚selbstbezogen, revolutionär'? Revolution und Abenteuerroman in Mariėtta Šaginjans *Mess Mėnd, ili Janki v Petrograde*", in: *Revolution und Avantgarde*, hg. v. Anke Niederbudde u. Nora Scholz, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 261–286. Zu Šklovskijs und Ivanovs *Iprit* vgl. Brigitte Obermayrs Beitrag im vorliegenden Band.

15 Vgl. u.a. Aleksej Tolstojs *Aėlita* (1923).

16 Vgl. u.a. Il'ja Ėrenburgs *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* (*Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger*, 1922); Aleksej Tolstojs *Pochoždenija Nevzorova ili Ibikus* (*Ibykus*, 1924); Valentin Kataevs *Rastratčiki* (*Die Hochstapler*, 1925/26); Veniamin Kaverins *Konec chazy* (*Das Ende einer Bande*, 1925); Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs *Dvenadcat' stul'ev* (*Zwölf Stühle*, 1928) und *Zolotoj telënok* (*Das goldene Kalb*, 1931).

angemerkt, dass der Begriff ‚Abenteuerliteratur' in jenen Jahren weit gefasst war. Die Formalisten, darunter vor allem Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum, sowie dem Formalismus nahestehende Theoretiker wie Boris Tomaševskij verwenden den Begriff Abenteuerliteratur (*avantjurnaja literatura*) als Synonym für Fabel- bzw. Sujetgenres (*fabul'nye, sjužetnye žanry*), für Genres also, in denen die Intrigenhandlung und die Spannung über die Montage statischer Motive ohne temporal-kausale Verbindung dominiert.[17] Mit dem Begriff *avantjurnaja literatura* fassten diese Theoretiker nicht nur den klassischen Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts, sondern auch zeitgenössische Detektiv- und Kriminalromane, den mittelalterlichen Ritterroman und den Schelmenroman der frühen Neuzeit. Darüber hinaus setzt Viktor Šklovskij den Abenteuerroman in seiner Funktionsweise auch dem Märchen gleich.[18] Michail Bachtin, der in den 1920er Jahren sich zunächst mit dem Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts und seinen Einfluss auf Dostoevskij beschäftigt (s.u.), wird in den 1930er Jahren, in seiner Arbeit über den Chronotopos, auch den hellenistischen Roman als Abenteuerroman bezeichnen. Von dieser weit gefassten Vorstellung von Abenteuerliteratur zeugt auch Dmitrij Blagojs Artikel *Avantjurnyj roman* („Abenteuerroman") in der *Literaturnaja ėnciklopedija* („Literarische Enzyklopädie", 1925), in dem die Geschichte des Abenteuerromans bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sich wie die Geschichte des europäischen Romans liest, wobei auch für das 19. Jahrhundert und den Beginn des 20. Jahrhunderts alles, was nicht „psychologischer Roman" ist, zum Abenteuerroman gezählt wird.[19]

---

17 Siehe u.a.: Viktor Šklovskij, „Svjaz' priëmov sjužetosloženija s obščimi priëmami stilja"/ „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren" [1919], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1969, S. 36–121, insb. S. 78–99; Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin: Vseobščaja biblioteka 1923 (engl. Übers.: Viktor Shklovsky, *Literature and Cinematography*, übers. v. Irina Masinovsky, Champaign u. London: Dalkey Archive Press 2008); Viktor Šklovskij, „Novella tajn/Roman tajn", in: ders., *Teorija prozy*, Moskau u. Leningrad: Krug 1925, S. 97–138 (gekürzte dt. Übersetzung: Viktor Schklovskij, „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle", in: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hg. v. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink 1971, S. 76–94); Boris Ėjchenbaum, „O. Genri i teorija novelly", in: ders., *Literatura: Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad: Proboj 1927, S. 166–209; Boris Tomaševskij, *Teorija literatury. Poėtika*, 4. Ausgabe, Moskau u. Leningrad: Gosudarsvtennoe izdatel'stvo 1928, S. 193.

18 Šklovskij, „Svjaz'/Der Zusammenhang", S. 84 f. Šklovskij knüpft hier an den russischen Folkloristen und frühen Erzähltheoretiker Aleksandr Veselovskij an, der den Abenteuerroman als moderne Fortsetzung des Märchens betrachtet hatte.

19 Dmitrij Blagoj, „Avantjurnyj roman", in: *Literaturnaja ėnciklopedija. Slovar' literaturnych terminov*, Moskau u. Leningrad: L.D. Frenkel' 1925, Bd. 1, S. 3–10. Vgl. auch den Artikel „Avantjurnyj roman" („Abenteuerroman") in der *Bol'šaja sovetskaja ėnciklopedija*, Moskau: Sovetskaja ėnciklopedija 1926, Bd. 1, Sp. 120–122.

Der Beginn der theoretischen Beschäftigung mit der Abenteuerliteratur in den sowjetischen 1920er Jahren geht auf die russischen Formalisten zurück. Bei ihnen fungiert der Abenteuerroman als Inbegriff der literarischen Sujethaftigkeit (*sjužetnost'*) und steht in Opposition zum psychologisch motivierten, realistischen Roman des 19. Jahrhunderts. So lobt Viktor Šklovskij in *Sentimental'noe putešestvie* (*Sentimentale Reise*, 1923) – selbst ein Beispiel für metapoetische Abenteuerliteratur – seine ‚Serapionsbrüder' Lev Lunc und Veniamin Kaverin dafür, dass sie in der Lage seien, „ein kompliziertes Sujet ohne psychologische Motivierung" zu schaffen.[20] Vor dem Hintergrund der komplexen Illusionsästhetik des Realismus stellt der Abenteuerroman – aufgrund seiner einfachen Erzählstruktur (Boris Ėjchenbaum spricht von einer „primitiven" Gattung)[21] – die eigenen Sujet-Mechanismen und literarische Bedingtheit (*uslovnost'*) zur Schau. So wird der Abenteuerroman zum Paradebeispiel für jene Bloßlegung des Verfahrens, die für den frühen Formalismus bekanntlich als Quintessenz der Kunst gilt. Besonders Viktor Šklovskij entwickelt seine Sujettheorie größtenteils anhand der Abenteuerliteratur.[22] Diese dient ihm zum einen als Beispiel für den Sujettyp des „gewundenen Weges" (*tip krivoj dorogi*), wobei in ihr das Verfahren der verfremdenden „Verzögerung bzw. Verlangsamung" (*zamedlenie* bzw. *zaderžka*) der Handlung genauso wie im Märchen motiviert wird, d.h. einzig durch die Forderung des Sujets und nicht durch die äußere Wirklichkeit.[23] Zum anderen untersucht Šklovskij anhand des Detektivromans das „Sujet-Rätsel" (*sjužet zagadka/razgadka*), d.h. die Technik des Geheimnisses, der Verrätselung und Enträtselung,[24] der Konstruktion des Sujets „von hinten", wie es Boris Ėjchenbaum formulierte.[25]

Innerhalb der formalistischen Sujettheorie kommt dem Abenteuerprotagonisten eine Rolle zu, die deutlich von der abweicht, die die Literaturwissenschaft ihm üblicherweise zuschreibt. Als Mittelpunkt und Träger der Handlung, als Identifikationsfigur für den Leser wird der (fast ausnahmslos

20 „[…] сложный сюжет без психологической мотивировки […]". Viktor Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, Moskau: Novosti 1990 [1923], S. 267.

21 „Примитивная новелла, как и авантюрный роман, […]". Boris Ėjchenbaum, „Kak sdelana ‚Šinel" Gogol'ja"/„Wie Gogol's ‚Mantel' gemacht ist" [1918], in: Striedter, *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, S. 122–159, hier S. 122 f.

22 Zu Šklovskijs Sujettheorie vgl. Schmid (Hg.), *Proto-Narratologie*, S. 15–46; Il'ja Kalinin, „Formal'naja teorija sjužeta/strukturalistskaja fabula formalizma", in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 128 (2014), S. 1–28. Zur formalistischen Sujettheorie vgl. Hansen-Löve, *Formalismus*, S. 238–273; Viktor Erlich, *Russischer Formalismus*, übers. v. Marlene Lohner, München: Carl Hanser 1964, S. 266–279.

23 Šklovskij, „Svjaz'/Der Zusammenhang", S. 75–97.

24 Šklovskij, „Novella tajn/Roman tajn"; Schklovskij, „Die Kriminalerzählung".

25 Ėjchenbaum, „O. Genri", S. 160. Vgl. dazu Hansen-Löve, „Kriminalhandlung", S. 244–248.

männliche) Abenteuerheld in der Regel als eine charismatische Figur betrachtet, die sich aus seiner Umwelt deutlich heraushebt, sich auf kontingente, unabsehbare Ereignisse einlässt und diese meistert.[26] Abenteuerprotagonisten sind zwar psychologisch statische, flache Figuren, sie haben auch keinerlei Bezug zum Alltag des Lesers,[27] sind aber zugleich Dreh- und Angelpunkt der Handlung, denn ihre Hauptfunktion besteht darin, „in der Umwelt Identitäten herzustellen."[28] Für die russischen Formalisten ist hingegen das zentrale Agens des Abenteuerromans das Sujet. Im russischen Formalismus fällt der Abenteuerheld einer Befreiungsaktion der Literatur aus dem Zwang psychologischer Wahrscheinlichkeit der Figuren des Realismus zum Opfer. Jurij Tynjanov bringt diesen Aspekt auf den Punkt, als er 1924 schreibt: „Der psychologische Roman mit einem Helden, der denkt und denkt, hat sich abgenutzt. Die psychologische Gewichtung ist nicht mehr der notwendige Kern – sie wurde einfach zur Last. Zu ihrer Ablösung fordern wir die niet- und nagelfeste Fabel heraus."[29]

Wenn somit das Sujet also zum wahren Helden des Abenteuerromans deklariert wird, geschieht das ganz im Sinne des frühen Formalismus, bei dem – nach Roman Jakobson – das „Verfahren" (*priëm*) als der „einzige

26 Vgl. u.a. Klotz, *Abenteuer-Romane*, bes. S.14–18; Axel Dunker, „Abenteuerroman", in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart: Kröner 2009, S. 1–8; Nerlich, *Kritik*, S. 21–23; Martin von Koppenfels, „Wissenschaftliches Programm", *DFG-Forschungsgruppe „Philologie des Abenteuers"*, LMU München. https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf (04.01.2020), S. 4.

27 So beispielsweise bei Šklovskij: „Читатель любит Тарзана за то, что он вне его быта." Viktor Šklovskij, „Tarzan", in: *Sovremennik* 3 (1924), S. 253 f., hier S. 254. „Der Leser liebt Tarzan dafür, dass er außerhalb seiner Wirklichkeit existiert." Viktor Schklowski, „Tarzan", in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule*, hg. v. Fritz Mierau, übers. v. Michael Dewey u.a., Leipzig: Reclam 1987, S. 126–129, hier S. 129.

28 Klotz, *Abenteuer-Romane*, S. 222.

29 Jurij Tynjanov, „Literarisches Heute", in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig u. Weimar: Gustav Kiepenheuer 1982, S. 65–92, hier S. 67. „Стерлась психологическая повесть, с героем, который думает, думает. Психологическая нагрузка перестала быть нужным стержнем – она стала просто грузом. На смену мы вызываем фабулу, крепко свинченную." Jurij Tynjanov, „Literaturnoe segodnja" [1924], in: ders., *Poėtika. Istorija literatury. Kino*, Moskau: Nauka 1977, S. 150–166, hier S. 151. Wie so oft bei den Formalisten verwendet auch Tynjanov hier den Begriff „Fabel" („fabula") eigentlich im Sinne von „Sujet" („sjužet"), wenn man die kanonisierte Konzeptualisierung der von Viktor Šklovskij eingeführten Termini bei Boris Tomaševskij in seiner *Teorija literatury* (*Theorie der Literatur*, 1925) als Grundlage nimmt. Zu „Fabel" und „Sujet" im russischen Formalismus vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 3. Aufl., Berlin u. Boston: de Gruyter, S. 205–217.

‚Held'" der Literaturwissenschaft verstanden werden soll.[30] In diesem Sinne ist der literarische Held lediglich ein Verfahren, und zwar ein Verfahren der Sujetkonstitution.[31] Insofern er vom Sujet determiniert ist, ist er, wie bei Šklovskij „ohne Charakter" (*bescharakteren*).[32] Seine Funktion im Abenteuerroman ist es, „Bindeglied" (*soedinitel'naja nit'*) im Sujet zu sein,[33] das – nach Boris Ėjchenbaum – „vom schnellen und verschiedenartigen Wechsel der Ereignisse und Situationen bestimmt wird."[34] In einem „Roman der Anreihung" bzw. „Episodenroman" (*roman nanizyvanija*),[35] der prinzipiell unabschließbar ist,[36] verbindet der Abenteuerheld einzelne Episoden und Motive miteinander, ohne an Individualität zu gewinnen: Abenteuerhelden als reine Funktionen des Sujets sind vollkommen austauschbar, wie Šklovskij am Beispiel von Sherlock Holmes zeigt.[37] Unabhängig davon, wie die Forderungen des Sujets in einem Abenteuerroman sind, d.h. ob es sich – Šklovskijs Terminologie folgend – um einen „Stufenbau" (*stupenčatoe stroenie*) handelt, in dem die aneinander gereihten Episoden die Funktion von Spannungserzeugung durch

---

30 „Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать ‚приём' своим единственным ‚героем'". Roman Jakobson, „Novejšaja russkaja poėzija" [1921], in: ders., *Raboty po poėtike*, Moskau: Progress 1987, S. 272–316, hier S. 275. „Wenn die Wissenschaft der Literatur zu einer Wissenschaft werden will, ist sie genötigt, das ‚Verfahren' als ihren einzigen ‚Helden' anzuerkennen." Roman Jakobson, „Neuste russische Poesie", in: Mierau, *Erweckung*, S. 177–210, hier S. 186. Vgl. Daniel Rancour-Laferriere, „Why the Russian Formalists Had no Theory of the Literary Person", in: *Wiener Slawistischer Almanach* Sonderband 31 (1992), S. 327–337.

31 Vgl. Hansen-Löve, *Formalismus*, S. 258 f.

32 Viktor Šklovskij, „Sjužet u Dostoevskogo", in: *Letopis' doma literatorov* 4 (1921), S. 4 f., hier S. 4.

33 Viktor Šklovskij, „Kak sdelan Don-Kichot", in: ders., *Teorija prozy*, S. 70–96, hier S. 71; Viktor Šklovskij, „Wie *Don Quijote* gemacht ist", in: ders., *Theorie der Prosa*, hg. u. übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt a.M.: Fischer 1984, S. 78–114, hier S. 79.

34 „[…] весь интерес и все движения [примитивной новеллы и авантюрного романа] определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений." Ėjchenbaum, „‚Šinel'"/‚Mantel'", S. 122 f. Vgl. auch Tomaševskij, *Teorija*, S. 208: „Роман авантюрный – типично для него сгущение приключений героя и постоянные его переходы от опасностей, грозящих гибелью, к спасению." („Typisch für den Abenteuerroman ist die Verdichtung der Abenteuer des Helden und dessen ständiger Wechsel von lebensbedrohlichen Gefahren zur Rettung.").

35 „Авантюрный роман – роман нанизывания без установки на связующую линию." Viktor Šklovskij, *Tret'ja fabrika*, Moskau: Krug 1926, S. 9; „Der Abenteuerroman ist ein Episodenroman, der auf eine verbindende Linie verzichtet." Viktor Šklovskij, *Dritte Fabrik*, übers. v. Verena Dohrn u. Gabriele Leopold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 8.

36 Viktor Šklovskij, „Stroenie rasskaza i romana", in: ders., *Teorija prozy*, S. 56–69, hier S. 56. Viktor Šklovskij, „Der Aufbau der Erzählung und des Romans", in: ders., *Theorie der Prosa*, S. 55–77, hier S. 55.

37 Šklovskij, „Novella tajn", S. 106.

„Verlangsamung" (*zaderžanie*) haben, oder ob es sich um das Rätselsujet der *mystery novel* (*novella* bzw. *roman tajn*) handelt: Der literarische Held ordnet sich in jedem Fall der Mechanik des Sujets unter, und ist darin nur ein Bauteil unter vielen anderen.[38]

Nach diesem ‚Reset-Prozess' des früheren Formalismus, der die Literatur vom psychologischen und ideologischen Ballast befreien will und sie als amimetischer Mechanismus erscheinen lässt, in dem der Protagonist nur ein kleines Rädchen ist, gewinnt der literarische Held in der Entwicklung der formalistischen Sujettheorie allmählich an Kontur: Vom bloßen Mittel der Verknüpfung wird er bei Jurij Tynjanov und Boris Tomaševskij zur Verkörperung der Formdynamik des Werkes. Tomaševskij schreibt diesbezüglich: „Der Held […] stellt einerseits ein Mittel der Verknüpfung der Motive dar, andererseits ist er auch eine Art verkörperte und personifizierte Motivierung der Verbindung der Motive."[39] Der – nach Tynjanov – „dynamische Held"[40] als Personifizierung der Sujetfunktion entspricht dem „depsychologisierten", in der Regel „pikaresken […] *skaz*-Helden in der Erzähltheorie des F[ormalismus] II und seiner Rolle als Träger der *skaz*-Maske."[41]

Das Interesse der Formalisten an der Abenteuerliteratur schwindet allerdings sehr schnell: Bereits Mitte der 1920er Jahre erklären Jurij Tynjanov und Boris Ėjchenbaum das Experiment der Erneuerung dieser Literatur durch Verfremdung und Parodie für gescheitert.[42] Die Gattung Roman an sich mit ihrer dezidierten Fiktionalität steckt für die Formalisten grundsätzlich in der Krise;[43] neue Wege sollten nun durch die sujetlose Prosa[44] und durch die

---

38 Zur Maschinen-Metaphorik im russischen Formalismus vgl. Peter Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca u. London: Cornell University Press 1984, S. 44–67.

39 „Герой […] является с одной стороны средством нанизывания мотивов, с другой – как бы воплощённой и олицетворённой мотивировкой связи мотивов." Tomaševskij, *Teorija*, S. 154.

40 Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad: Akademia 1924, S. 8–10.

41 Hansen-Löve, *Formalismus*, S. 259.

42 Vgl. Tynjanov, „Literaturnoe", S. 150–157 (Tynianov, „Literarisches", S. 66–77); Boris Ėjchenbaum, „Leskov i sovremmennaja proza/Leskov und die moderne Prosa" [1925], in: Striedter, *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, S. 208–243, hier S. 238–241. Vgl. auch rückblickend: Viktor Šklovskij, „Jugo-zapad", in: *Literaturnaja gazeta*, 5. Januar 1933 (dt.: Viktor Schklowski, „Süd-Westen", in: Mierau, *Erweckung*, S. 146–152).

43 Vgl. z.B. Boris Ėjchenbaum, „V poiskach žanra", in: *Sovremennik* 3 (1924), S. 228–231 (dt.: Boris Eichenbaum, „Auf der Suche nach der Gattung", in: ders., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965, S. 79–83).

44 Viktor Šklovskij, „Literatura vne ‚sjužeta'", in: ders., *O teorii prozy*, Moskau: Federacija 1929, S. 226–245 (dt.: Viktor Šklovskij, „Literatur ohne Sujet", in: ders., *Theorie der Prosa*, S. 144–163; Osip Brik, „Razloženie sjužeta", in: *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov*

Faktographie (*literatura fakta*) beschritten werden.[45] Für Boris Ėjchenbaum wurde der Abenteuerroman nicht in der Literatur, sondern auf der Leinwand wiedergeboren.[46] Folglich setzen die Formalisten ihre theoretische Beschäftigung mit dem Abenteuer in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im Bereich der Filmtheorie fort.

In dem von Boris Ėjchenbaum herausgegebenen Sammelband *Poėtika Kino* („Poetik des Films", 1927) erläutert Adrian Piotrovskij in seinem Beitrag *K teorii kinožanrov* (*Zur Theorie der Filmgattungen*) die Bedeutung des Abenteuers für die Anfänge der Filmkunst sowie Form und Funktion von Abenteuerhelden.[47] Piotrovskij geht davon aus, dass die technischen Bedingungen des Films „eine einfache Konstruktion der Fabel, […] eine Transparenz der Motivierung, eine leicht zu erratende und in der Regel voraussagbare Intrige [mit] auffällig hervortretende[n] Wendepunkte[n]" erfordert.[48] Außerdem lässt der Film keine tiefe Charakterisierung der handelnden Figuren zu, stattdessen verlangt er nach ihrer Typisierung, d.h. er befördert das „Auftreten ständiger Darsteller-Masken"[49] wie Charlie Chaplin oder Harold Lloyd. Das „abgelebte Boulevardmuster des Abenteuerromans"[50] mit der „Entwicklung einer Fabel durch die Verkettung rein äußerlicher dynamischer Teile, durch das Zusammenstoßen einiger weniger klar umrissener, stabiler Maskenfiguren [entsprach daher] ganz den Möglichkeiten des Films."[51] Die Abenteuerfilmhelden werden – wie

rabotnikov LEFa, hg. v. N.F. Čužak, Moskau: Federacija 1929, S. 75–78 (dt.: Osip Brik, „Die Zerstörung des Sujets", in: Mierau, *Erweckung*, S. 169–171).

45 *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. N.F. Čužak, Moskau: Federacija 1929.

46 Ėjchenbaum, „V poiskach" (Eichenbaum, „Auf der Suche"); Boris Ėjchenbaum, „Literatura i kinematograf" [1926], in: ders., *Literatura*, S. 296–301 (dt.: Boris Ėjchenbaum, „Literatur und Film", in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hg. v. Wolfgang Beilenhof, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 179–185).

47 Adrian Piotrovskij, „K teorii kinožanrov", in: *Poėtika kino*, hg. v. Boris Ėjchenbaum, Moskau u. Leningrad 1927, S. 145–170 (dt.: Adrian Piotrovskij, „Zur Theorie der Filmgattungen", in: Beilenhof, *Poetika*, S. 134–156).

48 Piotrovskij, „Theorie", S. 141. „Для кино, в силу особенностей его демонстрации, обязательна простота фабульного построения, не терпящая далеко разбегающихся параллельных действий, обязательна прозрачность мотивировки, легко разгадываемая, а часто и легко предсказываемая интрига." Piotrovskij, „K teorii", S. 153.

49 Piotrovskij, „Theorie", S. 142. „[…] появлени[е] постоянных исполнительских масок […]". Piotrovskij, „K teorii", S. 155.

50 Piotrovskij, „Theorie", S. 148. „[…] бульварны[е] образц[ы] романа приключений." Piotrovskij, „K teorii", S. 162.

51 Piotrovskij, „Theorie", S. 148. „Между тем развитие фабулы на сцеплении внешнединамических кусков, на сталкивании немногих отчетливо очерченных и устойчивых масок вполне отвечало возможностям кинематографии, в частности

die Helden der Abenteuerliteratur – durch das Sujet determiniert, das aus einer „äußeren Hast von Bewegungen, Hin- und Herlauferei und Verfolgungsjagden“[52] besteht. Deshalb, so Šklovskij in Bezug auf Charlie Chaplin, „hat man wie in der italienischen Komödie sogenannte Masken erfunden, das heißt handelnde Personen, die in allen Filmen wiederkehren, um deren jeweils neue Einführung zu vermeiden.“[53] Erst durch die Verschiebung der Filmkunst auf die innere Dynamik der Montage, die zu einem Verfall des schnell automatisierten Abenteuerfilms führte, konnte sich die Masken-Figur, so Piotrovskij, vom trivialen Filmsujet emanzipieren und die Funktion „eines Vermittlers zwischen dem Zuschauer und der närrischen Welt der Dinge [übernehmen].“ Ein neuer Filmheld sei in diesem Sinne Buster Keaton, der „die Rolle eines gleichgültigen und leidenschaftslosen Führers durch das Panoptikum der Überraschungen spielt, […] eines kaltblütigen Wegweisers, der inmitten von lachhaften Dingen niemals lächelt […].“[54]

Wenn also für die Formalisten der literarische bzw. filmische Protagonist nur dann an Profil gegenüber dem Sujet gewinnen kann, wenn er, wie Buster Keaton, aus der Abenteuergattung ‚heraustritt‘, entwickeln andere sowjetische Literaturtheoretiker der 1920er Jahre differenziertere Positionen in Bezug auf das Verhältnis zwischen Held und Sujet im Abenteuerroman. Boris Grifcov, korrespondierendes Mitglied der *Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften*,[55] gründet in der Studie *Teorija romana* („Theorie des Romans“, 1927) seine Überlegungen zur (In)aktivität und den Handlungsmöglichkeiten des Abenteuerprotagonisten im Verhältnis zum prototypischen Abenteuersujet auf die Unterscheidung von zwei Arten des Abenteuerromans: *aventjurnyj* und *avantjurnyj roman*. *Aventura* bezeichne im „ursprünglichen Sinne“ ein

на той первоначлальной стадии ее развития, когда и возник авантюрный жанр.“ Piotrovskij, „K teorii“, S. 162.

52 Piotrovskij, „Theorie“, S. 146. „[…] внешн[яя] стремительность движения, беготни, погони […].“ Piotrovskij, „K teorii“, S. 160.

53 Viktor Šklovskij, „Chaplin“ [1923], in: Beilenhof, *Poetika*, S. 323–325, hier S. 323. „Так как в кино основным являются комбинации сюжетных мотивов, то для избежания экспозиции действующих лиц и по другим обстоятельствам, о которых я напишу ниже, в кино, как и в итальянской комедии, появились так называемые маски, то есть постоянные действующие лица.“ Viktor Šklovskij, „Čaplin“ [1923], in: ders., *Za 60 let. Raboty o kino*, Moskau: Iskusstvo 1985, S. 20–22, hier S. 20.

54 Piotrovskij, „Theorie“, S. 147. „Комическая маска актера все более начинает служить […] посредником между зрителями и взбалмошным миром вещей. […] Черты такого хладнокровного путеводителя, не улыбающегося посреди смехотворных вещей, уже носит завершитель жанра ‚комического‘ - Бэстер Китон.“ Piotrovskij, „K teorii“, S. 160.

55 *GAChN – Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennych nauk.*

„seltsames, erstaunliches Geschehen, ein unmotiviertes Ereignis“, womit ein *aventjurnyj roman* folglich ein Abenteuerroman sei, der, wie der mittelalterliche, auf einer Serie „unerwarteter Ereignisse“ basiert, während der moderne *avantjurnyj roman* auf einen „dynamischen, energischen Helden“ aufbaue, der das Abenteuer sucht.[56]

Grifcovs terminologische Unterscheidung zeugt davon, dass in der sowjetischen Literaturtheorie jenseits des Formalismus ein Bewusstsein für die sujetbestimmende, zentrale Funktion des Protagonisten von Abenteuerromanen wächst. Eine ähnliche Verschiebung lässt sich auch bei Nikolaj Aseev beobachten, Mitglied der literarischen Gruppe LEF (Linke Front der Künste)[57] und Verfasser des Drehbuchs zum Abenteuerfilm *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiken* (1924).[58] In seinem Artikel *Ključ sjužeta* (*Der Schlüssel des Sujets*, 1925) plädiert Aseev – dem Zeitgeist entsprechend – für eine Aufwertung der Sujethaftigkeit (*sjužetnost'*) in der russischen Erzählkunst, wobei auch Aseev Sujethaftigkeit zum Kriterium der schönen Literatur schlechthin erhebt. Auch wenn Aseev nach Verallgemeinerung dieses Kriteriums strebt, beziehen sich seine Überlegungen über das Verhältnis zwischen Held und Sujet insbesondere auf die Abenteuerliteratur. Dabei nimmt Aseev im Kontext der damaligen Debatte über die Sujethaftigkeit der Literatur eine besondere Stellung ein: Eine zentrale Forderung des Sujetaufbaus sieht Aseev darin, dass der literarische Protagonist „eine reale Biographie [braucht].“[59] Das klassische Sujetschema bestehe darin, dass ein gewöhnlicher Mensch in eine für ihn ungewöhnliche Situation versetzt wird: Hier beginne seine „Romanzeit“, sein „Sujetleben“, das seine „wirkliche Biographie“ zerstöre.[60] „Der Schlüssel des Sujets“ – so Aseev – „liegt immer im Zusammenprall des biographischen Durchschnitts der Figuren mit

56 „Может быть, следует даже пользоваться двумя терминами: «авантюрный» и, возвращаясь к первоначальному произношению, «авентюрный». […] Первоначальное слово «авентура» значило «странное происшествие», «причинно не объяснимое событие». […] Роман приключений, именуемый авантюрным, строится на энергическом характере. Роман авентюрный – на неожиданности происшествий.“ Boris Grifcov, *Teorija romana*, Moskau: GAChN 1927, S. 59–60.

57 Levyj Front Iskusstva.

58 *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'ševikov*, Regie: Lev Kulešov.

59 Nikolaj Aseev, „Der Schlüssel des Sujets“ [1925], in: Schmid, *Proto-Narratologie*, S. 47–66, hier S. 55. „Одним словом, для героя нужна реальная биография.“ Nikolaj Aseev, „Ključ sjužeta“, in: ders., *Dnevnik poėta*, Leningrad: Priboj 1929, S. 190–226, hier S. 206.

60 Aseev, „Schlüssel“, S. 55. „Реальная биография героя должна быть разрушена […] сюжетной жизнью героя.“ Aseev, „Ključ“, S. 206.

ihrem literarischen Sujetschicksal.“[61] Nach Aseev kann also der literarische Protagonist durch seine so sich konfigurierende literarische Biographie das Sujet hervorbringen. Mit einer solchen literarischen Biographie ausgestattet wird er zur Bedingung der Sujetkonstitution und nicht umgekehrt.

Die theoretische Erforschung der Abenteuerliteratur in den sowjetischen 1920er Jahren erhält weitere Impulse aus der zeitgenössischen Dostoevskij-Forschung, die um das Jubiläumsjahr 1921 zahlreiche neue Publikationen hervorbringt. Im Kontext einer Aufwertung der Poetik Dostoevskijs, die sich gegen die ausschließlich philosophischen, psychologistischen und symbolistischen Deutungen seines Werkes richtet,[62] werden auch Verfahren durchleuchtet, die zur „Unterhaltsamkeit“ und Spannung (*zanimatel’nost’*) seiner Romane beitragen. Dieser Aspekt der Poetik Dostoevskijs wird auf den Einfluss des westlichen Abenteuerromans des 19. Jahrhunderts (Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas, Charles Dickens u.a.) zurückgeführt und auf formaler Ebene untersucht.[63] Michail G. Davidovič beispielsweise identifiziert in seinem Beitrag *Problema zanimatel’nosti v romanach Dostoevskogo* („Das Problem der Unterhaltsamkeit in den Romanen Dostoevskijs“, 1924) zahlreiche Spannungsverfahren bei Dostoevskij, die fast ausschließlich zur narrativen Ebene des Sujets gehören, wie unterschiedliche Formen von Prolepse, Auslassungen in der Darstellung der Ereignisse, Verlangsamung der Handlung, ihre abrupte Unterbrechung oder auch die narrative Gestaltung von dramatischen Höhepunkten. Die Modellierung literarischer Protagonisten als „geheimnisvoll“ („zagadočnyj“) in der Tradition des Abenteuerromans, beispielsweise Nikolaj Stavrogin in *Besy* (*Die Dämonen*, 1873), ist dabei nur eins der vielen Spannungsverfahren, die Davidovič beschreibt, ohne jedoch zu erläutern, in welchem Verhältnis sie zu einander stehen.[64] Zwischen Abenteuer-

61 Aseev, „Schlüssel“, S. 59. „Ключ сюжета – всегда в столкновении биографической бытовой судьбы персонажей повествования - с их сюжетной судьбой.“ Aseev, „Ključ“, S. 223.

62 Vgl. Arkadij Dolinins Einführung in den von ihm herausgegebenen Sammelband von 1922, in der er die Arbeiten „über die Form Dostoevskijs“ („работа над формой Достоевского“) für äußerst wichtig erachtet. Arkadij Dolinin (Hg.), *F.M. Dostoevskij. Stat’i i materialy*, St. Petersburg: Mysl’ 1922, S. III.

63 Kritisch dazu, aus unterschiedlichen theoretischen Positionen, vgl. u.a.: A.Z. Štejnberg, *Sistema svobody Dostoevskogo*, Berlin: Skify 1923; Aleksandr Skaftymov, „Tematičeskaja kompozicija romana ‚Idiot‘“, in: *Tvorčeskij put’ Dostoevskogo. Sbornik statej*, hg. v. N.L. Brodskij, Leningrad: Sejatel’ 1924, S. 131–186 (dt.: Aleksandr Skaftymov, „Die thematische Komposition des Romans ‚Der Idiot‘“, in: Schmid, *Proto-Narratologie*, S. 91–112).

64 M. G. Davidovič, „Problema zanimatel’nosti v romanach Dostoevskogo“, in: Brodskij, *Tvorčeskij*, S. 104–130.

helden und -sujet besteht bei Davidovič kein hierarchisches Verhältnis der Determinierung, vielmehr existieren beide Elemente nebeneinander.

Der Hauptvertreter der poetologischen Lesart Dostoevskijs in den 1920er Jahren ist Leonid Grossman, Autor der vielbeachteten Monographie *Poėtika Dostoevskogo* („Die Poetik Dostoevskijs“, 1925). Aus der Sicht Grossmans schuf Dostoevskij den „philosophischen Abenteuerroman“ (*avantjurno-filosofskij roman*), dessen – in der Forschung bislang „vernachlässigte“ – „künstlerische Verfahren“ (*chudožestvennye priëmy*)[65] Grossman untersucht, indem er den Einfluss des westeuropäischen, insbesondere französischen Abenteuerromans (Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas u.a.) auf Dostoevskij biographisch-philologisch ausführlich rekonstruiert.[66] Dabei konstatiert Grossman, dass Dostoevskij wohl „kein Attribut des alten Abenteuerromans unberücksichtigt gelassen hat“, beispielsweise „mysteriöse Verbrechen und Massenkatastrophen, Adelstiteln und unverhoffte Glücksfälle“ oder das melodramatische Handlungselement des „Umherirrens von Aristokraten in den Elendsvierteln und ihre Verbrüderung mit den niederen Schichten der Gesellschaft.“[67]

Bei Grossman findet eine wichtige Akzentverschiebung in der Konzeptualisierung von Abenteuerliteratur statt: Das Hauptverfahren der Abenteuerliteratur, die Dostoevskij aufgreift und weiterentwickelt, sei nicht so sehr eine besondere Form der Sujetfügung, sondern betreffe in erster Linie den Abenteuerprotagonisten in seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Der Typus des „Schurken und Bösewichts“ („negodjaj i zlodej“) beispielsweise habe einen tiefen Einfluss auf die Figur des Stavrogin in *Besy* (*Die Dämonen*, 1873) gehabt:

> Trotz der tiefen philosophischen Bedeutung der Figur des Stavrogin in ihrer endgültigen Fassung erinnert ihre äußere Geschichte an einen Trivialroman. Viele Fakten des Helden des Romans *Die Dämonen* wiederholen die Abenteuer des

---

65 Leonid Grossman, *Poėtika Dostoevskogo*, Moskau: GAChN 1925, S. 5.

66 Grossman, *Poėtika*, S. 7–63. Auch Boris Grifcov sieht im Werk Dostoevskijs die Schöpfung eines neuen Romantyps, der aus der Verschmelzung des Abenteuerromans mit dem psychologischen Roman entsteht. Dostoevskij sei ein „aventurier spirituel“, seine Romane stellen „Abenteuer in der Sphäre der Psychologie“ („авантюры в сфере психологии“) dar. Grifcov, *Teorija*, S. 128–129.

67 „Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским. Помимо таинственных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичную черту мелодрамы – скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками.“ Grossman, *Poėtika*, S. 56.

> Rudolf aus *Die Geheimnisse von Paris*. Dieser Held von Eugène Sue ist außerordentlich typisch.[68]

Grossman sieht die Funktion der klassischen Abenteuerwelt in Dostoevskijs Romanen in drei Aspekten: Zum einen habe Dostoevskij durch das „unterhaltsame Abenteuersujet" das Interesse des Lesers wecken und ihm dadurch den Weg durch das „Labyrinth" philosophischer Ideen und komplexer Psychologie erleichtern wollen.[69] Zum anderen habe Dostoevskij im Abenteuerroman, wie ihn etwa Eugène Sue schrieb, eine sympathetische Darstellung der „Erniedrigten und Beleidigten" („unižennye i oskorblennye") der Gesellschaft gefunden. Und schließlich habe Dostoevskij ein typisches Element des „Melodramas" übernommen: „Das Bemühen, in das Dickdicht des Alltags mit dem Außerordentlichen einzudringen, nach dem romantischen Prinzip das Erhabene mit dem Grotesken zu verbinden."[70]

An diese Bestimmung der Funktionen des Abenteuerlichen knüpft Michail Bachtin in der ersten Ausgabe seines Dostoevskij-Buchs an, das 1929 unter dem Titel *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* („Probleme des Schaffens von Dostoevskij") erscheint.[71] Im vierten Kapitel mit dem Titel „Funkcii avantjurnogo sjužeta v proizvedenijach Dostoevskogo" („Funktionen des Abenteuersujets in Dostoevskijs Werken"), das den ersten Teil der Studie mit dem Titel „Polifoničeskij roman Dostoevskogo" („Der polyphone Roman Dostoevskijs") abschließt, verweist Bachtin ausführlich auf Grossmans Untersuchung, mit der er einige Ergebnisse teilt, kommt aber zu einer anderen Bewertung der Funktion des Abenteuersujets und des Abenteuerhelden bei Dostoevskij.[72] Über den Schreibprozess an der ersten Ausgabe des Dostoevskij-

---

68 „Какое бы глубокое философское значение ни получил в окончательной обработке образ Ставрогина, вся его внешняя история отдает бульварным романом. Многие факты данного героя ‚Бесов' как бы воспроизводят приключения Родольфа из ‚Тайн Парижа'. Этот герой Эжена Сю необыкновенно типичен." Grossman, *Poėtika*, S. 56.

69 „Он понимал, что трудный путь, предстоящий читателю через лабиринт теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одной книге, должен быть всячески облегчен ему живописью и занимательностью фабулы." Grossman, *Poėtika*, S. 61.

70 „[...] стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском [...]." Grossman, *Poėtika*, S. 62.

71 Zu den abenteuerlichen Begebenheiten der Publikation des Buches wenige Monate nach der Verhaftung Bachtins vgl. Sylvia Sasse, *Michail Bachtin. Zur Einführung*, Hamburg: Junus 2010, S. 80–82.

72 In der überarbeiteten Version seines Dostoevskij-Buchs von 1963 erweitert Bachtin dieses Kapitel erheblich: Es enthält nun nicht mehr nur Überlegungen zum Abenteuersujet,

Buchs wissen wir so gut wie nichts;[73] erhalten sind aber einige Aufzeichnungen von Bachtins Vorlesungen über die russische Literatur, die er in Vitebsk und Leningrad in den 1920er Jahren in seiner Wohnung für private Zuhörer hielt. Die Notizen wurden von seiner Schülerin Rachil' Mirkina angefertigt.[74] In der Vorlesung über Dostoevskij, die im Jahr 1925 gehalten wurde, spielt der intertextuelle Bezug auf die westeuropäische Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts im Werk Dostoevskijs eine große Rolle. Die Kurzcharakterisierung einiger Werke Dostoevskijs beginnt beispielsweise mit dem Verweis auf deren „Abenteuerform“:

> *Erniedrigte und Beleidigte*. Der Form nach handelt es sich um einen typischen Abenteuerroman im Stil von Sue und Dumas. […] *Schuld und Sühne*. Dieses Werk gründet der Form nach auf dem Abenteuer. […] Der Form nach ist *Der Idiot* ein Abenteuerroman, verkompliziert durch eine philosophisch-psychologische Problematik.[75]

Diese zunächst neutrale Beschreibung literarischen Abenteuers erhält allerdings an vielen anderen Stellen eine pejorative Wertung, die sich von der deskriptiv-analytischen, zum Teil ausdrücklich positiven Beurteilung des Abenteuerlichen im Werk Dostoevskijs der Literaturkritik der Zeit (s.o.) deutlich unterscheidet. Über den unvollendet gebliebenen Feuilletonroman *Netočka Nezvanova* (1849) beispielsweise notiert Mirkina: „Der erste Teil dieser längeren Erzählung ist wunderbar ausgearbeitet, aber dann flechtet sich das Abenteuerliche ein, an dem der Text abbricht.“[76] Pejorative Begriffe wie „Abenteuerverworrenheit“ („aventjurnaja zaputannost'“)[77] und narratives „Durcheinander“ („putanica“)[78] verwendet Bachtin, um das erzählerische Chaos zu beschreiben, das Abenteuersujets in Texten mitunter verursachen

---

sondern auch zum Karneval, zum sokratischen Dialog, zur menippeischen Satire u.a. Das Abenteuersujet wird also Teil einer größeren Reflexion über literarische Gattungen und Traditionen. Die vorliegenden Überlegungen beziehen sich ausschließlich auf die Ausgabe von 1929.

73 Vgl. Michail Bachtin, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskau: Russkie slovari 2000, S. 433–435.

74 „Zapisi lekcij M.M. Bachtina po istorii russkoj literatury“, in: Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 213–427.

75 „‚Униженные и оскорбленные‘. По форме – типичный авантюрный роман в духе Сю и Дюма. […] ‚Преступление и наказание‘. Это произведение по форме имеет авантюрную основу […]. По форме ‚Идиот‘ – авантюрный роман, осложнённый философско-психологической проблематикой.“ Bachtin, Zapisi, S. 271–276.

76 „Первая часть этой повести разработана прекрасно, но затем в нее вплетается авантюрный момент, на котором произведение обрывается.“ Bachtin, Zapisi, S. 270.

77 Bachtin, Zapisi, S. 270.

78 Bachtin, Zapisi, S. 408.

würden. Sehr kritisch äußert sich Bachtin auch über die Versuche einer Neuschaffung des Abenteuerromans in der zeitgenössischen russischen Literatur (s.o.), deren Möglichkeit er grundsätzlich abstreitet.[79] Die Abenteuerromane von Aleksej Tolstoj *Aėlita* (1923) und *Pochoždenija Nevzorova, ili Ibikus* (*Ibykus*, 1924) verreißt er regelrecht: Letzteres sei „der Versuch, den neuen Abenteuerroman mit einem modernen Helden zu schaffen", dabei handle es sich aber um keinen seriösen Roman, sondern „einfach um Literatur in Anführungsstrichen."[80]

Bachtin ist auch in seinem Dostoevskij-Buch nicht an einer Aufwertung der Abenteuerliteratur an sich interessiert, will aber die Rolle des Abenteuers für die Etablierung des polyphonen Romans bei Dostoevskij aufzeigen.[81] Dabei betont er, dass nicht Unterhaltsamkeit bzw. Spannung (*zanimatel'nost'*) an sich das Ziel Dostoevskijs gewesen sei, sondern vielmehr eine ‚Befreiung' der im Roman dargestellten Menschen, und zwar sowohl aus der Autorität des Sujets einerseits und der Autorität des Autors andererseits. Bachtin geht hier von der Prämisse aus, dass das Sujet nicht im Zentrum der Poetik Dostoevskijs steht, sondern die durch die Autonomie der Helden ermöglichte Polyphonie.[82] Bei Dostoevskij sei, so hat es Sasse formuliert, die Beziehung zwischen Autor und Held, im Sinne des polyphonen Romans, eine dialogische Beziehung „zweier Bewußtseine, zweier Subjekte".[83] Bachtin zeichnet nach, wie Merkmale des Abenteuersujets Dostoevskij ermöglichen, eine solche Beziehung zwischen den Subjekten seiner Romane zu erreichen. In seinen Ausführungen dazu verwendet Bachtin Charakterisierungen des Abenteuerprotagonisten, die einige Elemente seiner späteren Ausführungen zum „Abenteuermenschen" („avantjurnyj čelovek") im antiken Abenteuerroman in „Formy vremeni i chronotopa v romane" („Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman",

79 „Авантюрный роман […] в современную эпоху не может быть воспринят." Bachtin, Zapisi, S. 363.

80 „В ‚Ибикусе' имеется попытка создать новый авантюрный роман с современным героем, но в общем произведение несерьезно, как бы сделано наспех. ‚Ибикус' – это просто так, литература в кавычках." Bachtin, Zapisi, S. 408.

81 Die Überlegungen über die Funktion von Abenteuersujet und -held bei Dostoevskij stellen freilich nur einen Aspekt der Theorie des polyphonen Romans dar, die erhebliche Impulse vor allem von Bachtins früherer, unveröffentlicht gebliebener Studie *Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti* (*Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, entstanden um 1925) erhält.

82 „Единство романа Достоевского, как мы уже говорили, держится не на сюжете, ибо сюжетные отношения не могут связать между собою полноценных сознаний с их мирами." Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 72.

83 Sasse, *Bachtin*, S. 83.

1937–39) vorwegnehmen, auch wenn der literaturhistorische Kontext hier ein anderer ist.

In seinen Ausführungen zu Dostoeveskij stellt Bachtin den Helden im „biographischen Sittenroman und im Familienroman“ dem Helden im Abenteuerroman gegenüber. Das Abenteuersujet ermögliche Dostoevskij Helden zu erschaffen, die außerhalb des klassischen „biographischen Sujets“ („biografičeskij sjužet“) des realistischen, sozial-psychologischen Romans stehen. Im biographischen Roman werde der literarische Held durch das Sujet insofern determiniert, als ihm die dort zu erwartende Sujetlogik eine bestimmte Rolle zuweise (z.B. als Vater, Ehemann, Liebhaber, Gutsbesitzer usw.), so seine Beziehung zur Welt und zu anderen Menschen vorschreibe und Kontingenz (*slučajnost'*) ausschließe: „Die Helden werden als Helden vom Sujet selbst hervorgebracht. Das Sujet ist nicht nur ihre Kleidung, sondern ihr Körper und ihre Seele.“[84] Der Abenteuerroman hingegen versetze den Menschen durch seine Sujetgesetze in „Ausnahmesituationen“ und lasse ihn „unter ungewöhnlichen Umständen mit anderen Menschen zusammentreffen und kollidieren“,[85] wobei – und darauf kommt es Bachtin an – die „Idee, d.h. der Mensch im Menschen“ sich erproben könne:[86] „Mit dem Helden eines Abenteuerromans kann alles passieren, alles kann aus ihm werden. […] Das Sujet des Abenteuerromans […] ist eine Kleidung, die der Held wechseln

84 Vgl. auch: „Der vom Sujet her geprägte sozialpsychologische, biographische Sitten- und Familienroman verbindet die Helden nicht als Menschen miteinander, sondern er verbindet den Vater mit dem Sohn, den Ehemann mit der Ehefrau, den Rivalen mit dem Rivalen, den Liebenden mit der Geliebten […] Die Familienverhältnisse, die Verhältnisse der Lebensgeschichte und Biographie, des sozialen Standes und der Klasse sind feste, alles bestimmende Grundlage für sämtliche Sujetverbindungen; der Zufall ist ausgeschlossen.“ Bachtin, *Probleme*, S. 115 f. Falls die Zitate aus der Ausgabe von 1929 sich wortwörtlich in der zweiten Ausgabe von 1963 wiederfinden, entstammt die Übersetzung aus dieser späteren Version des Dostoevskij-Buchs. „Сюжетность социально-психологического, бытовой, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой […]. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основою всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. […] Герои, как герои, порождаются самим сюжетом. Сюжет – не только их одежда, это тело и душа их.“ Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 75.

85 „Цель [авантюрного сюжета] – ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы.“ Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 76.

86 Bachtin, *Probleme*, S. 117.

kann, so oft es ihm beliebt."[87] In diesem Sinne handele im Abenteuersujet der „Mensch als Mensch", frei von jeglicher sozialer oder biographischer Determinierung. Das Abenteuersujet schafft „Situationen" („položenija"), die nicht abgeschlossene Lebensformen sind, sondern situative Begebenheiten, in denen der Mensch, und nicht der Aristokrat oder der Gauner, zum Handeln gezwungen wird: „Das Abenteuersujet ist in diesem Sinne zutiefst menschlich. Alle sozialen und kulturellen Institutionen, Bestimmungen, Stände, Klassen und Familienverhältnisse sind nur Situationen, in die der ewig gleiche Mensch geraten kann."[88]

Bachtin macht deutlich, dass all das nicht heißt, dass Dostoevskijs Helden Abenteuerhelden sind. In polemischer Absetzung von Grossman, der behauptet hatte, dass Dostoevskijs Figuren an Helden der Abenteuerliteratur angelehnt seien, z.B. Stavrogin an Prinz Rudolf aus *Die Geheimnisse von Paris* von Sue, stellt Bachtin klar, dass ein Abenteuerprotagonist eine an sich grob geschnitzte, nur situativ existierende Figur ist, der „außerhalb des Sujets leer [ist] und auch keinerlei Verbindungen zu anderen Helden eingeht, die außerhalb des Sujets lägen."[89] Dabei greift Bachtin (implizit) die formalistische Definition des Abenteuerhelden als „reine Funktion der Abenteuer"[90] auf, um gleichzeitig aber zu betonen, dass dieser Held, der an sich „keine Substanz" ist, von Dostoevskij zum „Menschen der Idee", zum Helden des polyphonen Romans transformiert werde.

Mit Bachtins Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Abenteuerhelden und Abenteuersujet im Werk Dostoevskijs endet eine äußerst produktive Phase in der frühsowjetischen Literaturtheorie, in der das erzählte Abenteuer einer Analyse unterzogen wird, die als Ausgangspunkt für unterschiedliche Konzepte und Theorien des Literarischen fungiert, von der Sujettheorie zur narrativen Spannung bis zur Polyphonie im Roman. In der Konstitutionsphase des Sozialistischen Realismus, in den frühen 1930er Jahren, verändert sich die theoretische Diskussion über die Abenteuerliteratur insofern grundlegend, als

---

87 Bachtin, *Probleme*, S. 114, 116. „С авантюрным героем все может случится, и он всем может стать. […] Авантюрный сюжет […] именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять, сколько ему угодно. " Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 72, 75.

88 „Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные, культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения – только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек." Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 76.

89 Bachtin, *Probleme*, S. 117. „Человек авантюрного сюжета […] вне самого сюжета пуст и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает." Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 76.

90 „Авантюрный герой […] чистая функция приключений." Bachtin, *Sobranie*, Bd. 2, S. 72.

deren Funktion im Kontext der neuen staatlichen Kunstdoktrin zunehmend problematisiert wird.[91] Das Abenteuer gerät nun von mehreren Seiten unter Druck, einerseits durch die spätavantgardistische Faktographie und andererseits durch die Epopöe des sozrealistischen Romans: In den programmatischen Diskussionen über Literatur fungiert es als negative Folie, als Relikt einer zu überwindenden bürgerlichen Vergangenheit.

91 Vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 275–303.

BRIGITTE OBERMAYR

Metaabenteuer

Vsevolod Ivanovs und Viktor Šklovskijs Roman *Iprit* im Kontext der frühsowjetischen Abenteuer-Konjunktur

Indianerspiele der Rotarmisten und ,gelbe Romane' zur Erziehung der kommunistischen Jugend

In der frühen Sowjetunion ist eine Popularität der Abenteuerliteratur festzustellen, die im Kontext der modernistischen, vor allem literaturästhetisch begründeten Skepsis gegenüber dem erzählten Abenteuer bemerkenswert ist. Von Chefideologen des nachrevolutionären jungen Staatsgebildes stammt der kulturpolitische Appell, die neuartigen Erfahrungen – der bolschewistischen Revolution, des Bürgerkriegs, den Ansätzen zu einer ökonomischen und politischen Neustrukturierung – mit Hilfe bekannter und vor allem beliebter Abenteuerschemata zu erzählen. Der Aufruf von 1922, die Jugend mittels Schemaliteratur vom Typ „kommunistischer Pinkerton" zu unterhalten und dabei zu „erziehen"[1], wird länger nachhallen, als der offiziellen Ideologie lieb ist, die sich zunehmend von der Idee, die revolutionären Veränderungen könnten abenteuerlichen Dynamiken ähneln, entfernt und vor allem westlichen, ,bourgeoisen' Entwürfen gegenüber feindlich eingestellt ist.[2]

Aus dem Zusammentreffen von Populärkultur vom Typ „žëltyj roman" (,gelber' Roman[3]; Schundliteratur) und kulturpolitischem (,rotem') Programm ergibt sich in der frühsowjetischen Situation eine kultur- und

1 Nikolaj Bucharin, „Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖPa", in: *Pravda* 232 (14.10.1922). Zur Popularität westlicher Schemaliteratur à la *Nat Pinkerton* vgl. Boris Dralyuk, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden: Brill 2012. Zur Vorgeschichte der sowjetischen Science-Fiction in der frühsowjetischen Abenteuerliteratur vgl. Matthias Schwartz, *Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*, Köln u.a.: Böhlau 2014, S. 13–262.

2 Schon zwei Jahre nach Bucharins Aufruf von 1922 wird, gleich nach seinem Erscheinen 1924, Mariėtta Šaginjans prototypischer ,Roter Pinkerton', der Heftroman *Mess Mend, oder die Yankees in Leningrad* (*Mess Mend ili Janki v Petrograde*), u.a. wegen der naiven Vorstellung einer gewaltlosen Revolution aufs Schärfste kritisiert. Vgl. Boris Dralyuk, „Bukharin and the ,Red Pinkerton'", in: *The NEP Era* 5 (2011), S. 3–21, hier: S. 16.

3 Wörtlich übersetzt; in Analogie zum englischen „yellowback literature": ,gelber Roman'.

kontextspezifische ‚Metaisierung'[4] des erzählten Abenteuers, von der ich zumindest drei Ebenen unterscheiden möchte, die für die nachfolgenden Analysen leitend sein werden. Eine basale Metareferentialität schon im Erzählten ist dort zu veranschlagen, wo eine vergleichsweise naive und einfache Anwendung der programmatischen Idee der Kulturideologen, die neuen Inhalte in bekannten und beliebten Mustern zu erzählen, versucht wird. Mariėtta Šaginjans *Prikljućenija damy iz obščestva* (1923; *Abenteuer einer Dame*; 1924) etwa ist ein Beispiel dafür: Eine begüterte Russin befindet sich während der Zeit des Ersten Weltkriegs und der Revolution u.a. im Exil in der Schweiz, wo ihre „Abenteuer" („priključenija"), das heißt ihr Bewusstseinswandel durch Kontakte mit sozialistisch gesinnten Bekannten und Zufallsbekanntschaften,[5] beginnen. Der revolutionäre *Abenteuerweg* wird die Dame schließlich in ihre alte Heimat, in der Zwischenzeit ein neuer sozialistischer Staat, zurückführen, wo sie als einfache Arbeiterin tätig sein wird. Wesentlich ist dabei, dass sich der Bewusstseinswandel nicht im Schema des Produktionsromans[6], sondern in einer Kette glücklicher Zufälle – mit anderen Worten: abenteuerlich – vollzieht. Dies alles auf einem Territorium, im neuen Staat, der so sehr den Strukturen ihrer Heimat, dem alten, zaristischen Russland entgegengesetzt erscheint, dass dieser als abstrakter Abenteuerraum[7] empfunden werden kann.

4 Ich verwende diesen Begriff mit Verweis auf den Band *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktion*, hg. v. Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters, Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2007, aus dem für meine Überlegungen der Beitrag von Werner Wolf zu „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien" (Metaisierung, S. 25–64) deshalb zentral ist, weil die Metaisierung des Abenteuers im hier beschriebenen Kontext der frühsowjetischen Kultur tatsächlich ein transgenerisches und transmediales ist (u.a. Detektiv-, Kriminal- und Abenteuernarrativ; fiktive und faktuale Gattungen; Lang- und Kurzprosa; Film-Literatur).

5 Zentral ist die Begegnung mit einem Revolutionär, der als Bahnhofsgepäckträger Geld für eine revolutionäre Untergrundzeitung sammelt, die die Protagonistin, zu diesem Zeitpunkt noch ahnungslos über den Zweck ihrer Spende, unterstützen. Mariėtta Šaginjan, „Priključenija damy iz obščestva", in: dies., *Izbrannye proizvedenija*, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1978, S. 151–256, hier: S. 166. Marietta Schaginjan, *Abenteuer einer Dame*, Berlin: Verlag der Nation 1977, S. 26 f.

6 Vgl. Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago u. London: The University of Chicago Press 1981.

7 „Я испытывала чувство освобождения и легкости. Говорить у меня не было сил. Точно расчет взяла, точно сбросила с плеч все заботы, все обязанности и *выходила из круга времени и пространства*." Šaginjan, Priključenija, S. 207. „Ich empfand etwas wie Befreiung, wie Erleichterung. Ich hatte nicht mehr die Kraft zu sprechen. Als hätte ich mit allem abgeschlossen, alle Sorgen, alle Pflichten von mir geworfen, die *Sphäre von Zeit und Raum verlassen*." (Hervorhebung B.O.). Schaginjan, Abenteuer, S. 94. Zum „abstrakten" Charakter des

An diesem Punkt ließe sich übrigens tatsächlich ein Beispiel für den Gegenpol zu der von Nerlich kritisierten menschheitsfeindlichen, als Instrument zur Stabilisierung der bürgerlichen (kapitalistischen) Ideologie eingesetzten „Abenteuerverherrlichung"[8] finden: Allein im Sozialismus sei das genuine Abenteuer als „freie Entfaltung des Menschen und zwar der Frau und des Mannes, in der erregendsten, buntesten, schönsten Wirklichkeit – in der kommunistischen Gesellschaft"[9] möglich.

Auf einer zweiten Ebene der Metaisierung findet sich ein geradezu literatursoziologisches Bewusstsein für Dynamiken und Gesetze der Populärkultur, die im *Erzählten* thematisiert werden und, verkürzt gesagt, die Information beinhalten, dass ‚Abenteuerwissen' der revolutionären Sache dienlich sei. So zieht etwa in Pavel Bljachins Kassenschlager *Krasnye D'javoljata* („Rote Teufelchen", 1922) der jugendliche Cooper-Leser mit seiner sich mit Ethel Voynichs „Gadfly" identifizierenden Zwillingsschwester auf Seite der Roten in den Bürgerkrieg. Während seine Schwester den Namen des russischen Titels von Ethel Voynichs Roman – „Ovod"[10] – trägt, ist ihr Bruder als „Sledopyt"[11] („Pathfinder"/„Pfadfinder") im Dienste der – kommunistischen – roten Sache tätig und erfüllt erfolgreich seine Mission gegen weiße Agenten und Verräter. Die Leseleidenschaft des Geschwisterpaars, so wird uns vermittelt, geht mit deren genereller Kampfbereitschaft Hand in Hand, wobei betont wird, dass sowohl die Voynich- als auch die Cooper-Lektüre sich aus ‚Zufall' ergaben – wohl aus der Tatsache, dass derlei Literatur offensichtlich schon auf dem Territorium

Abenteuerraums („abstraktnoe prostranstvo") vgl. Michail Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 33. Michail Bachtin, „Formy vremeni i chronotopa v romane", in: ders., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskau: Jazyki slavjanskich kul'tur 2012, Bd. 3, S. 340–512, S. 364.

8 Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 100–1750*. Teil 1, Berlin: Akademie-Verlag, S. 18.

9 Nerlich, Kritik, S. 15.

10 Zur Konjunktur des Romans in Russland und der Sowjetunion vgl. Lewis Bernhardt, „The Gadfly' in Russia", *The Princeton University Library Chronicle* 28.1 (Herbst 1966), S. 1–19.

11 James Fenimore Coopers Romane hatten in der sowjetischen Kultur einen enormen Einfluss, wobei vor allem die Abenteurer-Figur des „Pathfinders" nachhaltig imponierte, was sich nicht zuletzt in der zwischen 1925 und 1931 erschienen Zeitschrift *Vsemirnyj sledopyt* („Internationaler Pfadfinder") niederschlug. Alleine schon das Inhaltsspektrum dieser Zeitschrift, das Reiseberichte, Abenteuererzählungen, reale Erfindungen ebenso wie Sciene-Fiction („naučnaja fantastika"/wissenschaftliche Phantastik) umfasste, sagt einiges über die semantische Reichweite der Figur des „Sledopyt". Auch ein zweiter Abenteuerroman mit Fokus auf den Bürgerkrieg referiert, in diesem Fall schon im Titel, auf den „Pathfinder": Lev Ostroumov, *Makar-sledopyt. Povest'. Kniga pervaja* (Teil 1), Moskau u. Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo 1928, S. 125.

des ehemaligen Zarenreichs weit verbreitet war und auch in abgelegenen Gebieten, wie dem ukrainischen Dorf der beiden Protagonisten, zuhanden.

> Schwester und Bruder hatten zwei Leidenschaften: den Krieg und die Bücher. Sie lasen gierig alles, was ihnen in die Hände fiel. Aber am liebten waren ihnen Bücher über kriegerische Heldentaten und Abenteuer, von Reisen über Meere und Ozeane und über den heldenhaften Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit der rothäutigen Indianer Amerikas.[12]

Wichtig dabei ist, dass derlei Zufallslektüre der jungen Leute, folgt man der Erzählung, dezidiert keine negativen Auswirkungen auf deren Entwicklung und Handeln hat. Ganz im Gegenteil führt die andernorts immer wieder als zumindest bedenklich[13] eingestufte Abenteuer-Lektüre im Fall der ‚Roten Teufelchen' zu Mut und beherztem, vom glücklichen Zufall geleiteten Handeln[14], das wohl ohne die naive, vorbehaltlose Identifikation mit den HeldInnen ihrer Romane gar nicht möglich gewesen wäre. Die Identifikation der beiden jugendlichen LeserInnen mit ihren Helden bietet jedenfalls mehr Schutz gegen die feindliche Umwelt als ihre vestimentäre Ausrüstung, ihre *Verkleidung*. Sledopyt wird uns mit einem „roten Hemd" bekleidet vorgeführt, das mit einem „einfachen Strick" zusammengeschnürt war und er trug „große Stiefel", offensichtlich „vom Vater".[15] Während also die sich zumindest am Schuhwerk

12 Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, B.O. „Читали они запоем все, что подвертывалось под руку. Но больше всего любили книги о боевых подвигах и приключениях, о путешествиях за моря и океаны, о героической борьбе краснокожих индейцев Америки за свою свободу и независимость." Pavel Bljachin, *Krasnye djavoljata* [1922], http://lib.ru/PRIKL/BLYAHIN/krasnye.txt (24.03.2020).

13 Für den russischen Kontext einschlägig die von Kulturpessimismus durchtränkte Volte gegen den Film und die populäre Schemaliteratur von Kornej Čukovskij, „Nat Pinkerton i sovremennaja literatura" [1910], in: ders., *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach. Tom sed'moj*, Moskau: Terra-Knižnyj klub 2003, Bd. 7, S. 25–62.

14 So führt sie ihr Entschluss, auszuziehen, um den Mord an ihrem Bruder zu rächen, direkt ins Epizentrum der Kämpfer der roten Front im sowjetischen Bürgerkrieg, ins Lager des selbst zu Lebzeiten in seinen diversen Funktionen legendären und heldenhaften Semën Budënnyj (1883–1973).

15 „Один из них, названный Следопытом, был одет в красную рубашку, подпоясан простой веревочкой. На ногах большие, видимо, отцовские, сапоги." Bljachin, Krasnye, S. 5 f. „Einer von den beiden, er wurde Sledopyt genannt, war mit einem roten Hemd bekleidet, das mit einem einfachen Strick zusammengeschnürt war. An den Beinen trug er große, offensichtlich vom Vater stammende, Stiefel." Freilich ist das mit Strick geschnürte Hemd, wäre es nicht als rotes vorgestellt, ein typisches Kleidungsstück der männlichen Landbevölkerung in Russland dieser Zeit. Die zu großen Stiefel muten dagegen tatsächlich wie ein Requisit aus dem Kostümverleih an – würde man sich die jungen Leute doch am ehesten barfuß vorstellen.

als solche festzumachende Verkleidung, wie so oft, tatsächliches Handeln eher erschwert, scheint diese offensichtlich die fiktionale Durchdringung der die beiden umgebenden und sie bedrohenden Welt und die Indianerspiele, die sie mit dieser treiben, zu begünstigen. Diese fiktionale Durchdringung der Welt ist eine symbolische, und als solche hochwirksam: Sie findet ihren Niederschlag in Umbenennungen ebenso wie in der Applikation von Handlungsmustern, die vom glücklichen Ausgang ihres fiktional vor der Realität geschützten Bürgerkriegs zwischen „rothäutigen Kriegern" und „weißgesichtigen Hunden" geprägt sind:

> Im Bewusstsein der Kinder verwoben sich die aktuellen Ereignisse und die Helden des Bürgerkriegs auf wunderbare Weise mit den Bildern aus den Büchern, so dass sie selbst nicht mehr wussten, wo der Märchenzauber und das Fabulieren endet und das echte harte Leben beginnt. In den Gesprächen untereinander haben sie sogar eine eigene Sprache geschaffen, die sie von den Indianern bei Fenimore Cooper und Mayne Reid übernommen hatten, und die nur sie verstanden. Die Rotarmisten nannten sie rothäutige Krieger und die weißen Konterrevolutionäre weißgesichtige Hunde.[16]

Von der Metaisierung des Abenteuers zur literarischen Marktanalyse

Vor dem Hintergrund der hiermit umrissenen zwei Ebenen der Metaisierung des erzählten Abenteuers in der frühsowjetischen Literatur – als implizite Metaisierung, die den politischen Aufruf zum Erzählen im Abenteuerschema aufnimmt, und als Ausstellung der Verbindung zwischen angelesenen Schemata und der neuen Wirklichkeit – ist dann schließlich jene dritte Ebene zu veranschlagen, die eine Metaisierung des Erzählens betrifft. Hier ist, zumindest heuristisch, die Metaisierung des Erzählens im Erzählen selbst von theoretischen, protonarratologischen Analysen des Erzählens zu unterscheiden.

16 „В сознании ребят современные события и герои гражданской войны так причудливо переплетались с книжными образами, что они уже и сами не знали, где кончается чудесная сказка и вымысел, а где начинается подлинная суровая жизнь. В разговорах между собою они создали даже свой особый язык, заимствованный у индейцев Фенимора Купера и Майн Рида, понятный только им одним. Красноармейцев они называли краснокожими воинами, белых контрреволюционеров бледнолицыми собаками." Blachin, Krasnye, S. 8. Lenin nannten sie übrigens den „[...] Großen Führer der rothäutigen Krieger ..." („[...] Великим Вождем краснокожих воинов…").

Die Metaisierung des Erzählens im Erzählten schlägt sich einerseits nieder in den Bemühungen um eine neue Prosa, die vor allem um „Sujethaftigkeit“ bemüht war, oder einfacher noch: um Handlungsreichtum – und sich dabei am westlichen Abenteuerplot orientieren solle. Hansen-Löve hat diese Linie mit Fokus auf die im Kreis der Petersburger Schriftsteller der *Serapionsbrüder* entstandenen Prosa dargestellt. Dort ist die Metanarration aber kaum so explizit narrativ ausgestellt, wie etwa in Mariėtta Šaginjans erfolgreicher Heftserie *Mess Mend ili Janki v Petrograde* (*Mess Mend oder die Yankees in Leningrad*, 1924).[17] Außerdem lässt sich die Metasierung des Abenteuer-Erzählens auch in einer intensiven theoretischen Reflexion über dieses Erzählen verfolgen. Hansen-Löve weist immer wieder darauf hin, wie sehr die Prosatheorie des Russischen Formalismus, vor allem bei Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum, auf Schemaliteratur aufgebaut ist.[18] Aus der analytisch-typologischen Zusammenschau literaturtheoretischer Arbeiten der 1920er Jahre lassen sich Bausteine einer Philologie des Abenteuers gewinnen, wie etwa ein Profil des Abenteuerprotagonisten, mitsamt kritischer Konjunkturverläufe, die vor allem die Frage nach der Motivation des Handelns des Abenteurers betreffen.[19] Der Heftroman *Iprit* (1925) von Vsevolod Ivanov und Viktor Šklovskij setzt in diesem Spektrum formalistischer Beiträge zur Analyse des erzählten Abenteuers, wie ich im Folgenden zeigen möchte, mit dem Versuch einer literarischen Marktanalyse einen weiteren wichtigen Akzent.

Die frühsowjetische Abenteuerliteratur ist ohne die Berücksichtigung des programmatischen Bewusstseins für Nachfrage und Markt schwer fassbar. Das theoretische Interesse der formalistischen Literaturtheorie und Literaturkritik der Zeit gründet wohl zu einem guten Teil auf der Popularität von Schemaliteratur in der frühen sowjetischen Kultur. So gesehen sind die formalistischen Theorien zum literarischen Markt, oder allgemeiner „literarischen Alltag“ („literaturnyj byt“) nicht nur ein Nachtrag oder eine Fußnote zu Sujet- und Aktantenanalysen, sondern deren Implikat. Unter „literarischem Alltag“ verstanden die Formalisten eine vom Öffentlichkeitsbereich des Literarischen

17 Brigitte Obermayr, „Sieben Jahr, und noch immer ‚selbstbezogen, revolutionär‘? Revolution und Abenteuerroman in Mariėtta Šaginjans ‚Mess Mend ili Janki v Petrograde‘“, in: *Revolution und Avantgarde*, hg. v. Anke Niederbudde u. Nora Scholz, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 261–285.

18 Aage A. Hansen-Löve, „‚Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig …‘ Experimentelle Schundliteratur der russischen 20er Jahre“, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 237–261.

19 Vgl. dazu den Beitrag von Riccardo Nicolosi zum „Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre“ in diesem Band.

nicht abzugrenzende Zone des literarischen Schaffens, die Dynamik der *Beziehung*[20] zwischen dem jeweils als ‚literarisch' Wahrgenommenem und den vermeintlich nicht im engeren Sinne literarischen Kontexten und Infrastrukturen, wie Markt, professionelle Organisationen, Nachfrage, (kultur)politisches Programm etc. Wesentlich dabei ist, dass die Formalisten ihre Überlegungen zum literarischen Markt sowohl als „kommunikative[n] Aspekt der ökonomischen Ordnung" als auch zugleich als „ökonomische[n] Aspekt der kommunikativen Ordnung"[21] erkannten und vor diesem Hintergrund der Schriftsteller seine „professionellen Möglichkeiten" immer neu als Grenzverhandlung und Entgrenzungserfahrung zu „ertasten"[22] wusste. Ivanovs und Šklovskijs Abenteuerroman *Iprit* ist in diesem Sinn „experimentelle Schundliteratur"[23], die sowohl den kommunikativen Aspekt bzw. Effekt der ökonomischen Ordnung als auch den ökonomischen Effekt der kommunikativen Ordnung in einer literarischen Abenteuer-Markt-Analyse ausbuchstabiert. Das Programm dazu könnte man in einem von Viktor Šklovskij verfassten Feuilleton vermuten, das den Erfolg von Edgar Rice Burroughs *Tarzan of the Apes* (1912)[24] und mehr noch, die gleichnamige Verfilmung des Romans bereits

---

20 Boris Ėjchenbaum, „Literaturnyj byt"/„Das literarische Leben" [1927], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter, Band 1, Wilhelm Fink: München 1969, S. 462–481, S. 469. Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, S. 408: „Der *literaturnyj byt* stellt aus dieser Sicht nicht mehr bloß eine Art ‚beweglicher Militärgrenze' zwischen Literatur und *byt* [Alltag, B.O.] dar, sondern wird kommunikativ als Medium verstanden, in dem die Literatur durch die ‚Institutionalisierung' der Autor-Leser-Beziehung zu einem ‚sozialen Phänomen' wird."

21 Vgl. Hansen-Löve, Formalismus, S. 404 f. Vgl. auch Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 237: Im Zuge der „‚Entkernung' des Abenteuer-Romans" in der russischen Prosa-Avantgarde habe auch eine „bewusst anti-fiktionale Reduktion des ‚Abenteuers' auf narrative Funktionen der Sujetkonstruktion und der Spannungserzeugung als objektive Faktoren der literarischen Wirkung" stattgefunden. Zu derlei „objektiven Faktoren" gehören „Effizienz, Erfolg, literarischer Markt". Zur formalistischen Pionierleistung in Sachen Marktanalyse vgl. auch Basil Lvoff, „When Theory Entered the Market: The Russian Formalists' Encounter with Mass Culture", in: *Ulbandus Review. Vol. 17. A Culture of Institutions / Institutions of Culture* (2015), S. 65–85.

22 Vgl. „Писатель сейчас нащупывает свои профессиональные возможнтости." Ėjchenbaum, Byt/Alltag, S. 480. „Zur Zeit muss der Schriftsteller seine professionellen Möglichkeiten jeweils ertasten". [Dieser Satz fehlt in der Übersetzung des zitierten Aufsatzes, B.O.].

23 Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 238.

24 1921 erschien die erste russische Übersetzung des Heftromans; die Verfilmung kam ab 1922 in die sowjetischen Kinos.

1918 reflektiert[25]. 1924, nachdem Šklovskij den Film in Berlin (1923) gesehen hatte, notierte er:

> Man kann über den Tarzan hinweggehen, das hätte sogar Tradition – wäre aber dumm. Die Untersuchung der Massenliteratur und der Gründe ihres Erfolgs ist notwendig. […] Mag Tarzan selbst auch keinerlei Interesse verdienen, so ist es doch außerordentlich wichtig, den Grund seines Erfolgs zu verstehen.[26]

Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie Ivanov/Šklovskij diesen Gründen für den Erfolg in Form einer Abenteuererzählung nachgehen. Dazu werden zunächst Vorbilder auf dem literarischen Markt ebenso in den Blick genommen, wie das ‚in der Luft' liegende Thema der Entwicklung einer Chemieindustrie bzw. chemischer Waffen, das das Material des Romans bildet. Danach soll die Rückverwandlung dieses Materials in abenteuerliche Konkreta und Kuriosa nachvollzogen werden. Außerdem wird anhand einer Schlüsselsequenz des Romans gezeigt, wie Metaisierung und Narration ineinandergreifen. Falls man davon sprechen will, dass Ivanov/Šklovskij hier ihre literarische Marktanalyse als „experimentellen Schundliteratur'" betreiben, erfährt diese in der Metapher des chemischen Experiments eine explizite Realisierung: Sowohl der Abenteuerprotagonist als auch die als abenteuerlich erzählten Versuche, an die Formel für das Kampfgas „Iprit" zu gelangen, werden, so führt es uns der Text vor Augen, nur aufgrund einer virulenten, tagesaktuellen ‚Überdosis Gelb' – einer Begeisterung für Abenteuerschund – möglich. Die (chemische) Wirkung dieser Überdosis wird erzählt, narrativ als Abenteuer entfaltet.

Materialwahl zwischen Marktorientierung und Realisierung: Gelber Roman, Senfgas und Zitronen

Schon Thema und Material dieses Romans sind im engeren Sinn Teil einer Marktanalyse. Das betrifft einerseits den ganz offensichtlichen, engen Bezug zu Šaginjans Erfolg mit *Mess Mend*. Wie *Mess Mend* erscheint auch *Iprit* im „Staatsverlag" (*Gosudarstvennoe izdate'lstvo*) als Heftserie, während *Mess*

---

25 Sidney Scott, *Tarzan of the Apes*, 1918.

26 Viktor Schklowski, „Tarzan", in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig: Reclam 1991, S. 126–130, S. 127. „Тарзана можно не замечать и это будет традиционно, но глупо. Необходимо изучение массовой литературы и причин ее успеха. [..] [Но] пусть сам по себе Тарзан неинтересен, чрезвычайно важно понять причину его успеха." Viktor Šklovskij, „Tarzan", in: *Sovremennik*, 3 (1924), S. 253 f., S. 253.

Mend als 10-teiliger Fortsetzungsroman vorliegt, umfasst *Iprit* neun Folgen. Die Umschlagsgestaltung, die im Fall von *Mess Mend* durch die Fotomontagen von Aleksandr Rodčenko aufwändig ausfällt, ist bei *Iprit* bescheiden und weist im Übrigen stärkere Referenzen zu den Umschlägen der *Sherlock Holmes*-Hefte auf, während bei *Mess Mend* die *Pinkerton*-Referenzen dominieren: Der *Iprit*-Umschlag zeigt, markiert durch die Mütze, einen Matrosen im Schattenprofil[27] und verweist somit auf den Protagonisten des Romans, einen Flussschifffahrtsmatrosen. Diesem ist aber, man kann es nur als verfremdendes Attribut bzw. eben als Indiz für den *Sherlock-Holmes*-Bezug sehen, eine Pfeife in den Mund gesteckt, was in keiner Weise mit den Gepflogenheiten des Romanprotagonisten korrespondiert, der ansonsten keine Merkmale des Londoner Meisterdetektivs trägt – sieht man von der Tatsache ab, dass sich ein Teil der Romanhandlung in London zuträgt. Deshalb ist die vermeintliche ‚Holmes-Pfeife' vor allem die Aleksandr Rodčenkos, mit der sich der Fotograf und Designer auf Heft 8 der *Mess Mend*-Serie selbst ins Bild gesetzt hat: Als Sherlock Holmes – mit Schiebermütze und Pfeife, wobei beides aber aus Rodčenkos Privatbesitz und alltäglichem Gebrauch stammte, während der aus der Faust ragende Zeigefinger der wohl einzig überzeugende Holmes-*Index* ist.[28]

Mithin korrespondiert das Heftromanformat wesentlich mit konkreten Markt- und Erfolgsfaktoren, die in diesem Fall Roter Pinkerton à la Šaginjans *Mess Mend* heißen, und hat als solches schon weitgehende kommunikativ-ökonomische Implikationen, die Šklovskij in seinem Text zu „Tarzan" unterstreicht, wenn er feststellt, dass 1924 eben nicht das „gute ausländische Buch" erfolgreich sei, sondern „der ausländische gelbe Roman, und zwar fast egal welcher".[29]

---

27 Es liegt die Annahme nahe, dass es sich dabei um die Bearbeitung eines Schattenprofils von Vsevolod Ivanov handeln könnte. Allerdings konnte ich bislang nur ein solches von Viktor Šklovskij ausfindig machen, in *„Serapionovy brat'ja" v sobranijach Puškinskogo doma. Materialy, issledovanija, Publicistika*, Sank Peterburg: Puškinskij dom 1998, S. 29.

28 Vgl. Alexander Lavrentiev, *Alexander Rodchenko. Photography 1924–1954*, Köln: Könemann 1995, Abb. 39, S. 52: [Über Rodčenkos Arbeit an der Umschlaggestaltung zu Šaginjans *Mess Mend*] „Rodtschenko benötigte eine Menge dramatischer Szenen zur Illustrierung der Handlung. Er konnte in Magazinen nur wenig finden und beschloß, sie in eigener Regie zu erarbeiten. […] In der obigen Photomontage stellt Rodtschenko einen Detektiv mit dunklen Brillengläsern und einer Pfeife dar. Rodtschenko rauchte wirklich eine Pfeife … [.]"

29 Schklowski, Tarzan, S. 129; [hier: „irgendein ausländischer gelber Roman"], was aber den Nachdruck im Original nicht deutlich genug wiedergibt: „Имеет сейчас успех не иностранная хорошая книга, о которой мечтал Горький, а иностранный желтый роман, почти все равно какой." Šklovskij, Tarzan, S. 254.

Die Farbe Gelb lässt sich aber für *Iprit* nicht nur auf den Markterfolg von Schund- und Schemaliteratur (vom Typus der Heftserien *Nat Pinkerton". Korol' syščikov"*[30] oder *Šerlok" Cholms"*) beziehen, sondern natürlich auch auf das titelgebende Thema und Material des Romans. „Iprit“ oder „Iperit“[31] wird auch Senfgas genannt und ist eine im Ersten Weltkrieg vor allem von den Deutschen eingesetzte chemische Waffe, ein Kampfgas mit verheerender, tödlicher Wirkung. 1924, zur Entstehungszeit des Romans, gibt es in der Sowjetunion eine rege wissenschaftlich-politische Diskussion um die Etablierung einer chemischen Industrie, die in der Lage wäre, effiziente chemische Kampfmittel herzustellen. Wie wird davon im Roman erzählt? Nachdem der Roman in seinen ersten Kapiteln ein scheinbar zusammenhangloses Arsenal an Figuren und Schauplätzen vorstellt, wird scheinbar zufällig eine dieser Figuren zum Protagonisten, ja zum Helden: Ein blinder Passagier, der sich von Petersburg aus mit seinem Bären in einer Kiste an Bord eines Handelsschiffes, das sowjetische Streichhölzer nach Südafrika bringen soll, auf den Weg gemacht hat, wird, ohne es zu wissen und zu wollen, ermöglicht durch Schiffbruch und eine zufällige Begegnung mit einem Tarzan-Fan, zum Abenteurer. Als solcher wird er an die begehrte Formel des titelgebenden *Iprit* kommen.

Dabei bezogen Ivanov/Šklovskij sehr wahrscheinlich ihre unmittelbaren Anregungen zu diesem Material aus einem dreiteiligen Beitrag zum Thema „Chimičeskaja vojna“ (Chemiekrieg)[32], der in der Zeitschrift *Krasnaja nov'*[33]

---

30 *Nat Pinkerton. Der König der Detectivs* erschien im „Dresdner Romanverlag“ von 1907 und diese Serie war die Grundlage für Übersetzungen (auch ins Russische). Obwohl „Nat Pinkerton“ im amerikanischen Detektiv und Gründer einer für die Regierung u.a. im Kampf gegen die ihr Recht fordernde Arbeiterschaft tätigen Privatdetektei des Allan Pinkerton einen Namensvetter hatte, waren die abenteuerlichen Kriminalromane des *Nat Pinkerton* „die Erfindung seines deutschen Verlegers“. Hans-Friedrich Foltin, „Vorwort“, in: *Nat Pinkerton. Der König der Detectivs. 10 Lieferungshefte in einem Band*, Hildesheim u. New York: Olms Presse 1974, o.S.

31 Der Titel des Romans erscheint in beiden Schreibweisen, wobei „Iperit“ die Fachbezeichnung ist.

32 M. Pavlovič, „Chimičeskaja vojna“, Teil 1, in: *Krasnaja nov'* 3 (1924), S. 168–182; Teil 2: *Krasnaja nov'* 4 (1924), S. 187–201; *Krasnaja nov'* 5 (1924), S. 154–175. Vgl. auch den Hinweis dazu bei Vladimir Jarancev, „Roman ‚Iprit‘ v tvorčeskoj biografii Vsevoloda Ivanova“, in: *Voprosy literatury* 5 (2015), S. 210–224, S. 216–217.

33 *Krasnaja nov'. Literaturno-chudožestvennyj i naučno-publicističeskij žurnal* („Roter Neubeginn. Literarisch-künstlerische und wissenschaftlich-publizistische Zeitschrift“) erschien von 1921–1941 6 Mal pro Jahr, im Umfang von je ca. 350 Seiten. *Krasnaja nov'* ist also eine typische ‚dicke Zeitschrift‘ („tolstyj žurnal“) – für eine intellektuell bis wissenschaftlich interessierte Leserschaft, in der Erzählungen und Fortsetzungsromane zeitgenössischer Autorinnen und Autoren erschienen. U.a. Vsevolod Ivanov veröffentlichte seine Texte dort regelmäßig.

erschien. Gegenüber dem „Krieg der Massen" („vojna mass") wird darin der mit chemischen Waffen und als Luftkrieg geführte Kampf als geradezu human bewertet[34] und der Aufbau und Ausbau der chemischen Industrie in Deutschland und den USA als Vor- und Leitbild für analoge Entwicklungen in der Sowjetunion angeführt. Dabei werden die Eigenschaften des „sogenannten Senfgas (Iperit), von den Deutschen als ‚Zar der Gase' bezeichnet"[35], immer wieder hervorgehoben. Zumindest aus heutiger Sicht ist es ethisch abstoßend, den Wettlauf um die Produktion chemischer Waffen als Abenteuerroman zu erzählen. Für den engeren diskurspolitischen Kontext der Zeit ist aber – als historisches Faktum – die Logik, und sei es die eines toten Winkels, die zu einer solchen Themenwahl führte, durchaus nachzuvollziehen. Die Materialwahl für *Iprit* lässt sich als konsequente Fortsetzung des kulturpolitischen Aufrufs, die beliebten westlichen Abenteuer-Schemata doch für die Aufbereitung aktueller Fragestellungen einzusetzen, verstehen. Šklovskij nimmt dazu 1925 in einer kurzen Vorbemerkung zum Abdruck eines Auszugs des Romans in der linksavantgardistischen Zeitschrift *LEF* (*Levyj front iskusstva/Linke Front der Kunst*), mit direkter Bezugnahme auf *Mess Mend*, Stellung, in der er unterstreicht, dass für *Iprit* aktuelles Material verarbeitet, ja „beschrieben" worden sei: *Iprit*, so Šklovskij, habe es sich zur Aufgabe gestellt, „das Abenteuerschema nicht mit bedingt literarischem Material zu füllen, wie bei Džim Dollar (Mariėtta Šaginjan), Valentin Kataev usw., sondern mit Beschreibungen faktischen Charakters."[36] Stellt man die in diesem Aufsatz bereits kurz erwähnten Romane Bljachins und Šaginjans in eine Reihe mit *Iprit*, so kann man fast in Zeitlupe Etappen der öffentlichen Diskussionen im nachrevolutionären Russland in der ersten Hälfte der 1920er Jahre verfolgen: Wird bei Bljachin die Bürgerkriegserfahrung verarbeitet, ist es bei Šaginjan der Internationalismus, die Vision von einer weltumfassenden sozialistischen Revolution im Kampf gegen Kapitalismus und Faschismus. Diese Vision erhält nun in *Iprit* tatsächlich konkreten, faktischen Charakter, wobei freilich die noch bei Šaginjan kolportierte Vision der Internationalisierung bereits einen deutlichen Turn zur Nationalisierung zeigt: Die Sowjetunion selbst müsse in der Lage sein, die nötigen Mittel für einen revolutionären Kampf gegen Kapitalismus und Faschismus zu entwickeln.

---

34 Pavlovič, Chimičeskaja, Teil 3, S. 154.

35 „Обладающий таким свойствам так называемый горчичный газ (иперит) немцы прозвали царем газов." Pavlovič, Chimičeskaja, Teil 3, S. 161.

36 „Задачей романа было заполненье авантюрной схемы не условным литературным материалом, как у Джим Доллара (Мариэтты Шагинян), Валентина Катаева и т.д., а описаньями фактического характера." Viktor Šklovskij, „Iperit. Otryvok iz romana", in: *Lef* 3 (1925), S. 70.

Ivanov und Šklovskij sind übrigens nicht die einzigen Autoren, die sich um das Thema Chemiekrieg annahmen, um es als Abenteuerroman zu verarbeiten. In *Giperboloid inženera Garina* (*Der Hyperboloid des Ingenieurs Garin*) von Aleksej N. Tolstoj, dessen erster Teil zeitgleich mit *Iprit*, 1925, in der Zeitschrift *Krasnaja nov'* erschienen ist, geht es ebenfalls um chemische Waffen. Tolstojs Roman erzählt in einem zwischen Paris, Moskau und Petersburg stattfindenden Thriller von Industrie- und Wissenschaftsspionage um die Entwicklung chemisch-synthetischer Wunderwaffen in der Sowjetunion, und von Kampfgasen in westlicher Hand, wörtlich ist auch vom „Senfgas" („gorčičnyj gaz")[37] die Rede. Tolstoj bereitet das Kampfgasmaterial als Thriller auf und lässt im Genre wissenschaftliche Phantastik bzw. Science-Fiction[38] die Sowjetunion mit der Erfindung einer Wunderwaffe (dem „Giperboloid") siegreich aus dem Wettlauf hervorgehen. Dagegen bleibt bei Ivanov/Šklovskij die Metaisierung keineswegs im oben dargelegten Sinn der Bezugnahme des erzählten Abenteuers auf einen ideologisch motivierten Aufruf zum Erzählen aktueller Themen im Abenteuerschema, auf der Ebene des Erzählten.

Dafür ist zunächst auffällig, wie das Material bzw. das Thema selbst durch verdinglichende Konkretisierung in abenteuerliche Objekthaftigkeit gewandelt wird. Hier ist zunächst die vor dem Hintergrund der eben skizzierten Aktualität des Themas Chemiekrieg eher bescheiden anmutende metafiktionale Passage zu erwähnen, mit der in der Schlusspassage des Romans

---

37 In einem Gespräch zwischen einem antibolschewistisch eingestellten russischen Emigranten in Paris und dem Chemiemagnaten Rolling ist von einer Aktennotiz die Rede, in der festgestellt werde, dass ausreichend Kampfgas für die Städte Char'kov, Moskau und Leningrad vorhanden sei: „Автор дает даже точную смету: 6.850 тонн горчичного газа, для поголовного истребления жителей в этих столицах." Aleksej Tolstoj, „Giperboloid inženera Garina. Roman v trech knigach. Kniga pervaja", in: *Krasnaja Nov'* 7 (1925), S. 99–127, S. 116. „Der Autor gibt sogar eine genaue Schätzung: 6850 Tonnen Senfgas um die gesamte Bewohnerschaft in diesen Metropolen zu vernichten". Tolstojs Roman erfuhr zahlreiche Bearbeitungen, schon das in Krasnaja Nov' 2 (1927) veröffentlichte ‚dritte Buch' war die Bearbeitung des Schlusses, der 1926 erschienen war. 1927 erschien in Band 10 der *Sobranie Sočinenij* von Aleksej Tolstojs eine Fassung des Romans; 1934, 1936, 1937 und 1939 folgten weitere Redaktionen. Vgl. ausführlicher dazu: A. A. Aleksandrova, „Kommentarii", in: Aleksej Tolstoj, *Sobranie Sočinenij v desjati tomach. Tom cetvertyj*, Moskau: Chudožestvennaja Literatura 1983, S. 750–752. Das Gaskriegsthema behandelt auch, und vor allem mit Fokus auf die Folgen des von den Deutschen eingesetzten Kampfgases für die Soldaten, der schon 1927, als Nummer 1 der *Roman-Gazeta*, in russischer Übersetzung erschienene Roman (*$CHCl{=}CH)_3As$* (*Levisite*) *oder Der einzig gerechte Krieg* von Johannes R. Becher (deutsch 1926). Unter dem Titel *Ljuizit, ili Estestvennaja spravedlivaja voina* erfuhr der Roman zwischen 1927 und 1930 in der Sowjetunion 5 Auflagen.

38 Vgl. Schwartz, Expeditionen.

der durchaus überschaubare Besitz des nunmehr wieder in seinem sibirischen Dorf lebenden Helden inventarisiert wird, zu dem „zwei [dort] herumliegende Zeitschriften" gehören, „aus denen er anhand von Erzählungen Kenntnis über den berüchtigten chemischen Krieg schöpfte."[39] Im Hinweis auf diese Ausstattung manifestiert sich, wie in einem Postskriptum, der Nachweis der unmittelbaren Wirkung von fiktionaler Literatur („Erzählungen") auf das Handeln des einfachen Mannes. War das Handeln des Protagonisten, so muss man sich am Ende fragen, also doch nicht ganz so ‚unschuldig', mechanisch motiviert? Hätte er die einschlägigen Passagen nicht gelesen, so kann man, bei allem Zweifel, ob der sehr begrenzt alphabetisierte Protagonist dazu in der Lage war, von der vorletzten Seite des Romans nun den Rückschluss wagen, wäre er nicht zum Kontakt mit den Chemiemagnaten der westlichen Welt in der Lage gewesen.

Daneben kommt es aber auch zu einer Entgegenständlichung des brandgefährlichen Materials, des Kampfgases, die vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Diskussionen der Zeit, die die Spannung zwischen „Gegenstand" („predmet") und „Ding" („vešč'") verhandeln, verständlich wird und die grauenhaften und ernsthaften Referenzen des Gelbgases in die selbstbezogene Eigenlogik des erzählten Abenteuers entlässt. „Gegenstand" und „Ding" werden in der Kunsttheorie der Zeit, vereinfacht gesagt, insofern unterschieden, als der „Gegenstand" der praktischen Ordnung und Verwendung zugerechnet wird – in unserem Fall wäre dies eben das Kampfgas/Senfgas/Iprit. Das „Ding" dagegen figuriert als etwas „Vorrationales, Unpragmatisches, Antiutilitäres", als es selbstgenügsam und selbstbezogen „‚als solches' – also jenseits aller systematischer Bedingtheiten (‚uslovnosti') existiert"[40]. *Iprit* hält in diesem Sinne eine ganze Kette dinghafter Pendants zum gelben Kampfgas bereit: Da ist das schon erwähnte Bewusstsein des Verfassers von der Popularität des „gelben Romans" („želtyj roman"), der Protagonist versteckt sich auf seiner Flucht auf einem Handelsschiff mit sowjetischen Streichhölzern (Schwefel!), es wird ihm eine junge Frau namens „Susanna Mond" nicht nur das Leben retten, sondern ihm auch in Person ihres Vaters und Chemikers „Professor Mond" die begehrte Iprit-Formel in die Arme führen: Im Russischen ist der

39 „Пара завалящихся журналов, откуда он черпал сведения при рассказах о знаменитой химической войне [...]." Vsevolod Ivanov/Viktor Šklovskij, *Iprit. Roman. Vypusk IX. Konec v gelikoptere*, Moskau: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo 1925, S. 42.

40 Aage A. Hansen-Löve, „Wir sind alle aus ›Pljuškins Haufen‹ hervorgekrochen ...': Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding", in: *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, hg. v. Anke Hennig u. Georg Witte, WSA Sonderband 71, München: Kubon & Sagner 2008, S. 251–346, S. 263.

Mond („luna") farblich als „gelb" apostrophiert. Und als dem jungen Helden, der nun die Formel für das gelbe Gas in Rot auf seiner Brust tätowiert hat, auf dem Rückweg nach Russland im Flugzeug übel wird, reicht seine Susanna ihm, sozusagen zur Vervollständigung des gelben Glücks und zur Verhinderung des Schlimmsten, eine Zitrone, eine „gelbe Frucht".[41] Am Ende des Romans wieder in sein sibirisches Dorf heimgekehrt, verfolgt der Protagonist den Plan, zusammen mit seinem chinesischen Freund eine Wäscherei zu eröffnen. Die Realisierung des Gelben – das tertium comparationis zwischen Senfgas, Zitrone, Chinese und Professor Mond – in Form und als Eigenschaft dieser Dinge scheint dem faktischen Material des Romans jenes spielballhafte Gegengewicht von „Kuriosa" („dikovinki") beizubringen, die den Sachverhalt als Abenteuer erzählbar macht. Aus dieser Perspektive scheint dem Senfgas seine tödliche Spitze genommen zu sein, wie dies ja ohnehin aufgrund der abenteuerlichen, metanarrativ motivierten Bemühungen darum der Fall ist. Offensichtlich haben in der Abenteuerwelt Gegenstände immer auch expliziten Dingcharakter: Als Dinge verlieren sie ihren vernünftigen Gebrauchswert und -zweck, erlangen als ‚Spielball' eine Art Selbstzweckhaftigkeit und eben Selbstwertigkeit, die nur in der Abenteuerökonomie entsprechend gedeckt ist. Bachtin äußert in seinen Ausführungen zum Abenteuer-Chronotopos im griechischen abenteuerlichen Prüfungsroman sein Erstaunen darüber, dass bei aller Abstraktheit und Fremdheit der Abenteuerwelt es immer wieder lange ekphrastische Passagen gebe, genaue Beschreibungen einzelner isolierter, selbstgenügsamer Dinge („vne vsjkaoj svjazi, ne s čem ne svjazannyj; samodovlejuščij"). Er führt dieses Phänomen im Abenteuerroman darauf zurück, dass es in der „absoluten Fremde der Abenteuerwelt" für diese Dinge keine Vergleichswerte gebe, und sie so zwangsläufig den Charakter von Kuriosa, Wunderdingen, Raritäten („kur'ezov, dikovinok[42], raritetov") annehmen. Im Abenteuerroman werde anhand der so ausgestellten Dinge nichts

41 „Сусанна протянула ему лимон. Пашка из презрения к сухопутным людям, при помощи лимона избегавшим качки, никогда не ел этих желтых плодов. Теперь он отмахнулся было, но новый приступ рвоты заставил его взять лимон. Он жевал лимон, глядя себе в ноги, и так они пролетели мимо Москвы." Ivanov/Šklovskij, Iprit, IX, Glava 52, S. 11. „Susanna reichte ihm eine Zitrone. Paška hatte, da er die Festlandbewohner verachtete, die mithilfe von Zitronen versuchten, nicht seekrank zu werden, niemals eine solche gelbe Frucht gegessen. Auch jetzt hätte er abgelehnt, aber ein erneuter Würgeanfall zwang ihn dazu, die Zitrone zu nehmen. Er kaute an der Zitrone, sah sich dabei auf die Füße und so flogen sie an Moskau vorbei."

42 Der Regisseur und Filmtheoretiker Lev Kulešov hat sich ausführlich mit dem „dikovinka" (Anke Hennig übersetzt: „Dingsda") beschäftigt. Vgl. Lev Kulešov, „Das Dingsda", in: *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, hg. v. Anke Hennig, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 500 f.

vorgeführt, sie repräsentieren nicht, stehen in keinem Bezug zu einem Ganzen, einem Land als Ganzes, seien nicht repräsentativ für dessen Besonderheiten und Unterscheidungsmerkmale gegenüber anderen Ländern. Bachtin unterstreicht die Abenteuer-konstitutive Bedeutung dieser Dinge, wenn er hervorhebt, dass diese „erstaunlichen" („dikovinnye") Dinge ebensolchen „zufälligen" („slučajnyj") und „überraschenden" („neožidannyj") Charakter haben wie die Abenteuer selbst.[43] Vor diesem Hintergrund ist die in Figurenrede geäußerte Einsicht, dass nicht Erfindungen und Formeln, sondern nur Revolutionen die Welt verändern können, eine farblose, aber immerhin pazifistische Replik eines „Professor Šul'c", dem deutschen Gegenspieler von Mond, und seines Zeichens Alchimist, Erfinder von synthetisch hergestelltem Gold (sic!): „Ich habe die Welt erschüttert, konnte aber ihren Aufbau [ihre Struktur] nicht zerstören, [...]. Das kann die Wissenschaft nicht. Nur der Aufstand der Arbeiter kann die Welt erneuern."[44]

Reaktionen, Romance, Abenteurer

Die zentrale metaliterarische Volte führen die Autoren des Romans aber in jener Passage vor, mit der das Abenteuer überhaupt in Gang kommt und ein Abenteurer in die Welt tritt. Dazu lassen sie den am Bürgerkrieg beteiligten Flussschifffahrtsmatrosen Pavel Slovochtov, begleitet von seinem Bären, „Rokambol" genannt, und so namentlich als Abenteurer alten Typs ausgewiesen,[45] an der britischen Küste Schiffbruch erleiden, nicht ohne aber die LeserInnen in einer metaliterarischen, auf chemischer Metaphorik basierenden Passage auf das damit verbundene Experiment aufmerksam zu machen. Man wolle nämlich, so heißt es dort, vor Augen führen, wie ‚schlechte Bücher' als Katalysatoren für Abenteuererzählungen wirken. Dies betrifft im

---

43 Bachtin, *Chronotopos*, S. 26 f. Bachtin, Formy, S. 358 f.

44 „Я потряс мир, но не разрушил его строя, Хольтен, – печально продолжал Шульц. – Наука не может сделать этого. Только восстание рабочих пересоздаст мир." Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vypusk VIII, Glava 46, S. 19. Mit Hilfe des Goldes von Šul'c wird übrigens Rokambol das Leben gerettet.

45 Der Bär wird immer wieder als Geschenk von Pavels Großvater vorgestellt, der ihm das noch ganz junge Tier geschenkt habe (Ivanov/Sklovskij, Iprit, Vyp.1, Glava 4, S. 23 f.), dessen er sich schon mehrmals, u.a. aufgrund von Lebensmittel- bzw. Futtermangel, entledigen wollte. Damit versetzt er „Rokambol" freilich in etwa in die Mitte des 19. Jahrhunderts und somit in jene Zeit, als die Erfolgsserie mit „Rocambole" von Pierre Alexis Ponson du Terrail entstand. Dieser alte, aber scheinbar nicht zu überkommende Typus Abenteurer, ist nun der zweite Mann an der Seite von Pavel, einem Abenteurer des neuen Typs.

ersten Schritt die Transformation des ausgedienten Bürgerkriegssoldaten in einen Abenteuerhelden, die nur möglich wird, weil eine junge Britin, die als *Tarzan*-Addict vorgestellt wird, ihre Sehnsüchte auf den schiffbrüchigen blinden Passagier eines russischen Frachtschiffs projiziert. Die „existenzielle Kategorie des nacherlebbaren Abenteuers als Illusionskonzept“[46], wird hier, aufgrund der metaliterarischen Ambitionen der Verfasser, als „analytisches Experiment“[47] vor Augen geführt:

> Wissen Sie, was ein Katalysator ist, lieber Leser?
>
> Katalysator nennt man eine Substanz, die ohne an der chemischen Reaktion (Handlung) beteiligt zu sein, diese ermöglicht.
>
> So kann zum Beispiel gasförmiger Ammoniak (Salmiakgeist) in einer Mixtur mit auf 150 Grad erwärmter Luft nur unter Beteiligung von Platin Stickstoffoxid bilden. Ein anderes Beispiel: […]
>
> In der unchemischen Geschichte zwischen Slovochotov und Susanna Mond spielte die Rolle des Katalysators ein Buch, und zwar das grottenschlechte Buch von Burroughs.
>
> Natürlich war Slovochotov an sich eine Schönheit – breitschultrig, dunkelblond, großgewachsen, aber es gibt auch in England viele schöne Menschen.
>
> Aber als Tarzan, als Wilder mit einem Bär und gut genähten Hosen war er für Susanna dank Burroughs unwiderstehlich.[48]

„Grottenschlechte Bücher“ haben also, so wird uns erklärt, Heroisches figurierende Dynamiken zur Folge. Und Susanna, ein Tarzan-Fan bzw. Tarzan-Addict, ist also jenes ‚Element‘, das die für die Katalysatorwirkung nötige Aktivierungsenergie für den Helden in *Iprit* liefert. Ivanov/Šklovskij führen in dieser Sequenz zweierlei vor: Zunächst die abenteuertypische „Depsychologisierung der Protagonisten zu reinen Handlungsträgern“[49], die vielleicht auch gleichzeitig ein Grund für das formalistische theoretische Interesse am Abenteuererzählen ist. Der Abenteuerprotagonist, so bringt

---

46 Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 238.

47 Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 238.

48 „Знаете ли вы, что такое катализатор, читатаель? Катализатором называется такое вещество, которое, не принимая само участия в химической реакции (действии), способствует ей. Например, только в присутствии платины газообразный аммиак (нашатырный спирт) может в смеси с нагретым 150° воздухом образовать окиси азота. Другой пример: […] В нехимической истории Словохотова с Сусанной Монд роль катализатора сыграла книжка, скверная книжка Бэрроуза.

Конечно, Словохотов был красавец собой, широкогрудый, русый, рослый, но в Англии много красивых людей. Но как Тарзан, как дикарь с медведем и хорошо сшитыми брюками, он для Сусанны был неотразим благодаря Берроузу.“ Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. II, Glava 11, S. 31.

49 Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 237.

es Riccardo Nicolosi in seinem Beitrag in diesem Band auf den Punkt, ist in formalistischer Sichtweise lediglich eine „Funktion des Sujets". Was er tut, geschieht nicht aus einer internen subjektiven Motivation, sondern aus einer vom Sujet her auferlegten Logik, die eine „maschinelle Mechanisierung der Handlungsstruktur"[50] nach sich zieht. So konnte der Abenteuerprotagonist zum Prototyp der von den Formalisten bevorzugten literarischen Persona werden: Der Abenteuerprotagonist gestaltet nicht, verändert sich nicht, und, was besonders wichtig ist: kommt nicht aus der Welt, sondern ist immer schon gemacht, erzählt:[51] In unserem Fall von Edgar Rice Burroughs *Tarzan of the Apes*.

Mit der Installation eines Abenteuerprotagonisten führt uns diese Passage aber auch die Genese eines Helden vor Augen, eine „Heldenfiguration"[52] und damit eine analytische Entsubstantialisierung des Heroen. Aus dieser Perspektive bildet den Ausgangspunkt für eine solche Figuration eine „Figur", die selbst schon in einer kommunikativen Interaktionslogik, einem Relationsgefüge, einem kulturellen Konstrukt aus Fremd- und Selbstzuschreibungen zu verorten ist. Derlei Zuschreibungen lassen sich auf Dynamiken zurückführen, auf „Figurationen", die wiederum kommunikativ generierte sind: Ein „Set von Eigenschaften", das mit Wünschen oder gesellschaftlichen Programmatiken („Sozialfigurationen") einhergeht. Das heißt, dass einerseits zur Figur jeweilige, der Person zugeschriebene Merkmale gehören, die, aus analytischer Perspektive, mehr mit Requisite als mit Begabung zu tun haben. Für den Abenteuerprotagonisten sind das seine herausragenden, nicht alltäglichen Fähigkeiten, ein ebensolches Schicksal, sein Aussehen, sein Charisma.[53] Für unseren Kontext der frühen sowjetischen Kultur sind solche Sozialfigurationen sehr greifbar: Neue Wirklichkeiten, neue Menschen, neue Helden, die anthropologische Matrix wird neu geschrieben, und zumindest

---

50 Hansen-Löve, Kriminalhandlung, S. 237.

51 Michail Bachtin stellt dem weder die Welt noch sich selbst verändernden „Abenteuermenschen" („avanturnyj čelovek") den Typus „Mensch im Roman" („čelovek v romane"), der sich durch ein Werden und Wachsen auszeichnet und die Welt gestalte und verändere, gegenüber. Bachtin, Chronotopos, S. 18. Bachtin, Formy, S. 351; Michail Bachtin, „[K romanu vospitanija]", in: ders., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 3, S. 217–335, u.a. S. 329.

52 Vgl. Ralf von den Hoff, Ronald G. Asch u.a., „Helden – Heorisierungen – Heroismen. Tranformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereich 948", in: *Helden. Heroes. Héros.* 1.1 (2013), S. 7–14, S. 8 f.

53 Volker Klotz, *Abenteuer-Romane*, München u. Wien: Hanser, S. 14 f.

in den 1920er Jahren konnte es so scheinen, als würde sich der Mensch vom Typus Abenteurer als Prototyp der ‚Neuen Menschheit' eignen.[54]

Ivanov/Šklovskij schließen, zweitens, die Metaisierung des Erzählens als eine literarische Marktanalyse (die Katalysatorwirkung der Massenliteratur mit Folgen für eine Heldenfigurationen) mit einer Metaisierung des Erzählten, der Aufbereitung ‚faktischen Materials' (Entwicklung einer chemischen Industrie und chemischer Waffen in der frühen Sowjetunion) im Abenteuerschema kurz. Sie realisieren die oben zitierte Reflexion über die Katalysatorwirkung von „grottenschlechten Büchern" wie folgt weiter.

Für diese Wirkung ist ein katalytisches Element nötig, in diesem Roman Susanna Mond, eine junge Britin, die ihr Automobil – selbstverständlich *zufällig*, völlig *unmotiviert* auf jene Stelle am St. George's Channel zwischen Wales und Irland zusteuert, an der der schiffbrüchige junge Russe mit seinem Bären angestrandet ist.[55] Der Anblick dieser Szene setzt in der jungen Britin offensichtlich eine figurierende Dynamik in Gang, die auf einer intrinsischen Kenntnis einschlägiger Literatur beruht – „[sie] fühlt sich wie eine Romanheldin und stürzte los".

> Es wehten die Winde und es war, als wäre eine menschliche Stimme zu hören.
> „Beweg Dich, Du Arschloch!" schrie Slovochotov Rocambole an, der ängstlich am Strick hing und zweifelnd nach unten blickte.
> […]
> Susanna besann sich, es schien ihr, als hätte sie ein Stöhnen gehört.
> Ein wenig ängstlich, sprang sie auf einen der Felsblöcke …
> Das Stöhnen wiederholte sich direkt beim Wasser.
> Jetzt fühlte sich Susanna wie eine Romanheldin und stürzte los.[56]

Die den zukünftigen Abenteuerprotagonisten figurierende Initiative geht also von dieser ‚Leserin' bzw. Kinobesucherin aus, die nun offensichtlich jene Rolle spielen und ausagieren kann, die sie aus ihrer Lektüre von Burroughs *Tarzan of the Apes*, bzw. wohl stärker noch aus ihrer Begegnung mit der gleichnamigen Verfilmung von 1918 internalisiert hat: Die junge Britin „Jane", der Tarzan das Leben rettet, und die eine Liebesbeziehung mit ihrem Retter verbinden wird.

---

54 Boris Groys u. Michael Hagemeister (Hgg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

55 Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 2, Glava 9, S. 22.

56 „Шумели буруны, и как будто человеческий голос слышался в них. – Слезай, сволочь! – кричал Словохотов на Рокамболя, пугливо висящего на веревке и недоверчиво глядевшего вниз. […] Сусанна очнулась. Ей показалось, что она услыхала чей-то стон. Полуиспуганная, вскочила она на одну из глыб…Стон повторился у самой воды. Тогда Сусанна почувствовала себя героиней романа и бросилась вперед." Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 2, Glava 9, S. 23.

Während in der Romanfassung dieser Rettungs-Szene eine lange Sequenz vorausgeht, in der der junge Mann der blonden Frau als Objekt der Begierde hinterher ist, u.a. kommt es zu einem Austausch kleiner Liebesbotschaften, inszeniert der Film diese Rettungsszene als spontanen Einsatz der Manneskraft gegen den ‚bösen' indigenen Urwaldbewohner, der dabei ist, Jane zu vergewaltigen. Ivanov / Šklovskij läßt vor diesem Hintergrund Susanna Mond auf ihren ‚Tarzan' treffen:

> Die Wellen schlugen ans Ufer … Aber Susanne hörte nichts mehr … ihr war alles klar.
>
> […]
>
> Für einen Augenblick blitzte der Gedanke ans Kino im Kopf des Mädchens auf, aber das Menschenblut ebenso wie die Gischt und das schreckliche, geheimnisvolle Tier waren viel zu echt.
>
> […]
>
> Sie verstand sowohl die Schönheit des Ankömmlings und auch welches Tier an seiner Seite war.
>
> Mit einem eindringlichen Schrei der Begeisterung und des Schreckens rief sie: „Tarzan, Tarzan", und fiel dem Unbekannten zu Füßen.[57]

Die Film-Jane begegnet uns selbst als Zuschauerin, fasziniert und erschaudert zugleich beobachtet sie den Kampf des ‚Guten' gegen den ‚Bösen'. Als „Tarzan" die junge Frau dann schließlich gerettet in seinen Armen trägt, mutet er zunächst viel mehr nach dem starken Retter als der große Herzensbrecher an.[58] Gerade mit Blick auf die in *Iprit* betriebene formalistische Marktanalyse ist es nicht unwesentlich, dass hier die Verfilmung als eigentliche Quelle von Katalysatorenergie nachzuweisen ist. Jedenfalls ist bekannt, dass die *Tarzan of the Apes*-Verfilmung in der UdSSR der 1920er Jahre sich enormer Popularität erfreute, was absurderweise dazu führte, dass man etwa die ebenfalls

57 „Море плескалось… Но Сусанна уже не слушала его… ей было все ясно. Мысль о кинематографе на одно мгновение мелькнула в голове девушки, но кровь человека, и пена, и страшный таинственный зверь были слишком реальны. […] Она поняла и красоту пришельца, и что за зверь был с ним. Со страшным криком восторга и ужаса: ‚Тарзан, Тарзан' – она упала у ног незнакомца." Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 2, Glava 9, S. 24.

58 *Tarzan bei den Affen*. Cinema Classics Collection 2012 (56 Min.), 44'32"–45'.14". Der Roman setzt einen stärkeren Akzent auf den Kampf zweier Männer um den Besitz der Frau: „Jane Porter – her lithe, young form flattened against the trunk of a great tree, her hands tight pressed against her rising and falling bossom, and her eyes wide with mingled horror, fascination, fear and admiration – watched the primordial ape battle with the primeval man for possession of a woman – for her." Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 153.

außerordentlich beliebten Chaplin-Filme neu betitelte und wo möglich die Filmtitel mit dem Zusatz „Tarzan“ versah.[59]

Die binäre Interrelation zwischen „Jane“/„Susanna“ und „Tarzan“/„Pavel“ basiert demnach in *Iprit* auf einer – filmisch injizierten – „romance“, die aber mehr als eine tatsächliche emotionale Interaktion zwischen Frau und Mann eine auf Wunschdynamiken der adressierten, weiblich genderindizierten Leserin und Zuschauerin einer Abenteuergeschichte basierende Dynamik ist, die das erforderliche Maß an „organizing action“[60] (mit den Worten Ivanovs/Sklovskijs: „Katalysator“) von Seiten Susannas auslöst, ohne freilich Wünsche und Erwartungen der Frau zu erfüllen.[61] Die „romance“ hat mit Susannas Ruf (nach) „Tarzan“ ihre Schuldigkeit getan, nicht Liebelust[62], sondern eben die für den Abenteuerroman nötige mechanische Kette von Abenteuersequenzen wird dieser Ruf auslösen. Solcherart sind die Gesetze des Marktes. Freilich finden sich in Susannas Auto dann auch noch die nötigen Requisiten für

59 „The Tarzan series made a hit with Russian audiences […] Of the forty Chaplin pictures shown in the USSR in the 1920s, twenty-two of the titles were changed into Russian versions to cash in on Tarzan's name. […] Chaplin's caveman story, ‚His prehistoric past‘ (1914), was shown in Russia as ‚Charlie Tarzan‘.“ Vance Kepley/Betty Kepley, „Foreign Films and Soviet Screens, 1922–1931“, in: *Quarterly Review of Film Studies* 4.4 (1979), S. 429–442, S. 437.

60 Vgl. „The feminine equivalent to the adventure story is the romance. […] The crucial defining characteristic of romance is not that it stars a female but that its organizing action is the development of a love relationship, usually between a man a woman. […] Adventure stories, more often than not, contain a love interest, but one distinctly subsidiary to the hero's triumph over dangers and obstacles.“ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago u. London: The University of Chicago Press 1976, S. 41.

61 Vgl. Clare Mulcahy, „‚We Would Each Like to Be Tarzan‘. Reexamining Female Readers of Burrough's Tarzan Series“, in: *Global Perspectives on Tarzan. From King of the Jungle to International Icon*, hg. v. Annette Wannamaker u. Michelle Ann Abate, New York: Routledge 2012, S. 151–164, S. 153: Mulcahy kommentiert die Formel „‚without Jane, there is no Tarzan‘“, indem sie die von der Forschung festgestellte sujetkonstitutive Dynamik zwischen ‚Jane‘ und ‚Tarzan‘ zusammenfasst: „[…] Tarzan constructs his identity in contrast to and because of Jane.“

62 „Susanna Mond war in ihrem Mädchenschlafzimmer in der dritten Etage und sie war untröstlich. Die Chemie hat ihr Slovochotov genommen, ihn restlos aufgelöst. Urteilen Sie doch selbst: Susanna hatte Tarzan aus dem Wasser gefischt. Tarzan hatte sich vorerst in London vergnügt und sie vorübergehendend sitzen gelassen, und dann kam er zurück, voller Ruhm … und dann plötzlich die Chemie, wie bei Papa. Und es wäre doch interessant, herauszufinden, ob es nur die Chemie war. Vielleicht ja doch eine Frau?“ Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 5, Glava 24, S. 10.

die wörtliche Realisierung ihres Tagtraums – sie „warf ein Tigerfell auf seine Schultern“[63].

Während uns also mit der narrativ realisierten chemischen Metapher der Katalysatorenergie vorgeführt wird, wie die Marktlage, die Nachfrage, Abenteuer produziert, setzt sich die metaisierende Realisierung des Themas ‚chemische Industrie‘ und ‚Chemiekrieg‘ im Roman fort. Die junge Britin Susanna Mond, ihrerseits vollgepumpt mit ‚yellowback stuff‘, die den Protagonisten für die abenteuerliche Beschaffung chemischen Know-hows in die Welt gesetzt hat, ist – ‚rein zufällig‘ – die Tochter des Chemieprofessors Mond. Dieser kennt nicht nur die Formel für Ip(e)rit, durch seine Erfindung eines Mittels, das den Menschen vom Schlafbedürfnis befreit, gelang es ihm auch, wie es heißt, das Leben, und zwar das Leben der Bewohner des Vereinigten Königreichs, um „ein Drittel“ zu verlängern, womit angedeutet ist, dass von „Mond“ und dessen zu Ehren seiner Tochter „Susanit“ genannten Antischlafgases auch etwas für biopolitische Utopien zu holen sein könnte. Pavel Slovochotov alias Tarzan wird erfolgreicher Schüler von Mond und flieht schließlich, am Ende ebenso abenteuerlicher wie apokalyptischer Sequenzen aus England zurück nach Russland mit einem neuen Tattoo – das „Formeln“ beinhaltet.

> Er war der alte, nur ein wenig abgemagert, und auf der Brust waren quer über das alte Tattoo, einen Anker, in rot Zeilen von chemischen Formeln tätowiert.[64]

Diese Formeln werden jedoch in seiner sich wunderbar verwandelten alten Heimat, einer paradiesisch friedlichen Sowjetwelt, nicht mehr benötigt. So kehrt Pavel in sein sibirisches Dorf zurück, wo er zusammen mit einem Chinesen – darauf reduziert sich nun also die Kette realisierten Gelbs – eine Wäscherei eröffnen will. Das Startkapital für dieses Unternehmen meinen die beiden in Händen zu halten: Pavel hat nämlich zwei rätselhafte Sendungen mit Geld erhalten, unbrauchbare 300 Pfund sowie 22 Červoncen (ca. 220 Rubel). Letzteres vom „Staatsverlag“ GOZIZDAT und zwar als Restbetrag des Honorars für den Roman „Iprit“, das ihm, wie es heißt, „die bei einem Angriff ums Leben gekommenen Autoren Viktor Šklovskij und Vsevolod Ivanov“ vermacht haben.

---

63 „Сусанна накинула на него тигровый плед […]“ Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 2, Glava 11, S. 32.

64 „Он был все тот же, только похудел слегка, и на груди, поперек старой татуировки – якоря, были красным нататуированы строки химических формул.“ Ivanov/Šklovskij, Iprit, Vyp. 9, Glava 50, S. 5.

So endet der Roman, die literarische Marktanalyse mit einer ernüchternden metaleptischen Bilanz über den eigenen, auch wirtschaftlichen Misserfolg des Heftromans *Iprit*. Dieser Misserfolg mag nicht zuletzt auf das etwas überambitionierte Anliegen, das Abenteuer eines realpolitischen Abenteuers metaliterarisch zu erzählen, zurückzuführen sein: „Mit dem Roman bin ich nicht ganz zufrieden, weil darin dem parodistisch ironischen Material so viel Platz eingeräumt wurde“[65], stellte Šklovskij selbst fest. Dass ihm und Vsevolod Ivanov damit aber ein ernstzunehmender Beitrag zu einer in jedem Fall für das Abenteuernarrativ konstitutiven literatursoziologischen Dynamik gelungen ist und also ein Beitrag zu einer Philologie des modernistischen Abenteuers, dessen Relevanz wohl Šklovskijs theoretische, protonarratologische Ausführungen zur Abenteuer- und Kriminalliteratur[66] zumindest in nichts nachsteht, ist bemerkenswert.

65 „Романом я доволен не совсем, так как в нем много метса занял пародийно иронический материал.“ Šklovskij, Iperit, S. 70.

66 Viktor Šklovskij, „Novella tajn“; „Roman tajn“, in: ders., *O teorii prozy*, Moskau: Federacija 1929, S. 95–138. Viktor Šklovskij, „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“ [1919], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter, München: Fink 1969, Bd. 1, S. 37–121. Viktor Šklovskij, „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“ [1929], in: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, hg. v. Jochen Vogt, München: Fink 1998, S. 142–153.

MATTHIAS SCHWARTZ

Kontaktzonen der Moderne

Michail Bachtin, Georgij Tuškan und die sowjetischen Konzeptualisierungen antikolonialer Abenteuerliteratur

Im Jahre 1919, zwei Jahre nach der Oktoberrevolution, der Bürgerkrieg war noch im vollen Gange, schrieb Viktor Šklovskij einen seiner wegweisenden Essays *Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja* (*Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetführung und den allgemeinen Stilverfahren*), der einst zu einem der Grundlagentexte des russischen Formalismus werden sollte, in dem er sich auch erstmals ausführlicher mit dem Genre des Abenteuerromans beschäftigte. Er ordnete ihn den einfachen Prosaformen zu, dessen Sujetführung viel von den Schemata und Methoden des Märchens ererbt und vor allem nichts mit der Alltagswirklichkeit zu tun habe, in der es situiert sei: „Schiffbruch, Entführung durch Piraten usw. wurden nicht aufgrund alltäglicher, sondern aufgrund künstlerisch-technischer Umstände für das Romansujet ausgewählt. Alltag ist darin nicht mehr enthalten als indischer Alltag im König des Schachspiels."[1]

Knapp zwanzig Jahre später, in der Hochzeit des Stalinismus und der Schauprozesse, schrieb Šklovskij, nachdem er aufgrund vielfacher Kritik dem geächteten „Formalismus" abgeschworen hatte, einen Grundsatzartikel über den Abenteuerroman, in dem er mit anderen Worten genau dieselbe Feststellung über dessen Alltagsferne wiederholte. Er veröffentlichte ihn in der wichtigsten Literaturzeitung des Landes, dem Zentralorgan des sowjetischen Schriftstellerverbandes, *Literaturnaja gazeta*, im März 1938. Anlass des Beitrags ist ihm der neueste Roman des jungen sowjetischen Schriftstellers Georgij Tuškan, der unter anderem aufgrund der Begutachtung durch Šklovskij zu jenem Zeitpunkt noch nicht veröffentlicht ist. So verweist Šklovskij ohne Nennung des Romantitels auf Tuškans Werk, um ganz generell das Problematische

1 Viktor Šklovskij, „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetführung und den allgemeinen Stilfragen", in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München: Wilhelm Fink 1994, S. 37–121, 83 f. „Выбирались в сюжет романа кораблекрушение, похищение пиратами и т. д. Не по бытовым, а по художественно-техническим обстоятельствам. Быта здесь не более, чем индийского быта в шахматном короле." Viktor Šklovskij, „Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja" [1919], in: ders., *O teorii prozy*, Moskau: Federacija 1929, S. 24–67, 47 f.)

 | DOI:10.30965/9783846765166_015

und Verwerfliche jedes Abenteurertums in der Literatur darzulegen, dem er die lebensnahen „wissenschaftlichen Abenteuer“ großer Entdeckungs- und Forschungsreisender gegenüberstellt. Der „rückwärtsgewandte“ Roman Tuškans bleibe dagegen hinter allen „unseren Erfolgen“ in diesem Bereich zurück, orientiere er sich doch nicht an den Errungenschaften sowjetischer Wissenschaftler, wie der in jenem Jahr die Presse beherrschenden Expedition des Polarforschers Ivan Papanin, sondern wiederhole die „alten erprobten Verfahren der Abenteuerdinge“.[2] Um diese Dinge dürfe es aber in der heutigen Zeit nicht mehr gehen: „Es geht nicht um Abenteuer, es geht um Weltbezug, um den Glauben an das, was dargestellt wird.“[3]

Mit dieser Ächtung des Abenteuerromans als einem rückwärtsgewandten Genre, dem jeder Weltbezug fehle und das mit der Wirklichkeit so viel zu tun habe wie das im alten Indien erfundene Schachspiel mit dem Alltag des damaligen Königreichs, artikulierte Šklovskij eine Rezeptionshaltung, die nicht nur unter fortschrittlichen Literatur- und Filmtheoretikern der Sowjetunion der 1920er und 1930er Jahre weit verbreitet war, sondern die auch in der Nachkriegszeit im Westen mit der Wiederentdeckung der formalistischen Theorie das Bild von Abenteuerliteratur und -filmen in der Sowjetunion insgesamt lange bestimmen sollte: die „Abenteuerdinge“ (Šklovskij) galten als ein konventionalisiertes und automatisiertes Genre, mit dem keine große Literatur zu machen sei.[4]

2 „Im Roman fand sich ein Schmuckstück, ein Schatz; Der Roman ist rückwärtsgewandt, zu den alten erprobten Verfahren der Abenteuerdinge.“ Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, M. S. „В романе оказалось сокровище, клад; роман повернул назад, к старым испытанным приемам приключенческих вещей.“ Viktor Šklovskij, „O romane priključenija“, in: *Literaturnaja gazeta* 15.722 (1938), S. 4.

3 „Дело не в приключении, дело в отношении к миру, в вере в то, что изображаешь.“ Šklovskij, „O romane“, S. 4.

4 Als eine solche alltagsferne Boulevardliteratur erlebte sie aufgrund der enormen Popularität der Tarzan-Romane und anderer westlicher Abenteuerwerke in Russland und insbesondere nach dem Erfolg von Il'ja Ėrenburgs erstmals Anfang 1921 und dann mehrmals neu aufgelegter parodistischer Genreadaption *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* (*Die ungewöhnlichen Erlebnisse des Julio Jurenito und seiner Jünger*) allerdings in der ersten Hälfte der 1920er Jahre unter avancierten Kritikern und Literaten eine kurzlebige Modewelle, als angeregt von Nikolaj Bucharins Forderung nach einem „kommunistischen Pinkerton“ unter anderem Aleksej Tolstoj, Valentin Kataev, Mariėtta Šaginjan und auch Vsevolod Ivanov und Viktor Šklovskij ihrerseits mehr oder weniger parodistische Abenteuerromane verfassten. Doch bereits 1924 sah Boris Ėjchenbaum in seinem Aufsatz *V poiskach žanra* (*Auf der Suche nach einem Genre*) diese Adaptionsversuche als gescheitert an und riet, das Genre „offiziell dem Kino zur Verfügung zu stellen“, ehe Adrian Piotrovskij drei Jahre später in seinen Überlegungen *K teorii kino-žanrov* (*Zur Theorie der Filmgenres*) diesem „einst blühenden Genre“ auch in diesem Medium den unwiederbringlichen Niedergang prophezeite. Vgl. Boris Ėjchenbaum, „V poiskach žanra“, in: *Russkij sovremennik* 3 (1924), S. 228–231, hier S. 229;

Schaut man sich aber die Debatten um Abenteuerliteratur und die Entwicklung des Genres im damaligen Zeitkontext an, lässt sich feststellen, dass diese Positionierung nur eine unter vielen war und es gerade in den 1930er Jahren im Zuge der Auseinandersetzungen um die Entwicklung einer sozialistischen Weltliteratur und um die Gattung des Romans im Besonderen keineswegs geklärt war, ob der Abenteuerroman eine weltfremde und unzeitgemäße Literatur sei oder vielleicht doch im Kontext des Sozialistischen Realismus zu einer modernen Darstellungsform weiterentwickelt werden könne, die eigene Gegenwart einzufangen.

Um diesen Zusammenhängen im Kontext der sowjetischen Literaturdebatten nachzugehen, möchte ich aber zunächst auf die Position eines weiteren prominenten Literaturtheoretikers jener Generation eingehen, der wesentliche Impulse zu seinem Werk gerade aus diesen Auseinandersetzungen gezogen hat: nämlich Michail Bachtin. Verweisen doch Bachtins genau in jenen Jahren angestellte Überlegungen zum „Roman als literarisches Genre“ auf Šklovskijs polemische Ausfälle gegen die märchenhafte Romanform und machen die Frage nach dem „Weltbezug“ zum zentralen Kriterium moderner Literatur. Ausgehend von Bachtins Erörterungen möchte ich in einem folgenden Schritt dann etwas generell zur vermeintlichen Alltags- und Weltfremdheit des Abenteuerromans sagen, waren doch dessen zeitgenössische Sujets keineswegs so wirklichkeitsfremd wie die Schachbretter indischer Könige oder die Zauberreiche der Märchen, sondern führten ihre Helden zumeist mitten in die Grenzgebiete imperialer Herrschaft und in die Zentren kolonialer Macht. Ausgehend davon zeige ich, wie diese literarischen Figurationen extremer Grenzerfahrungen, wie sie insbesondere in Texten der französischen und englischen Kolonialimperien eine bedeutende Rolle spielten, im späten russischen Zarenreich und in der frühen Sowjetunion adaptiert und rekodiert wurden. Anschließend komme ich auf den einleitend erwähnten Roman von Georgij Tuškan zu sprechen, anhand dessen ich die Herausbildung eines eigenständigen sowjetischen Abenteuergenres skizziere. Wurde doch, so möchte ich behaupten, erst mit der Etablierung des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion eine einschlägige, allerdings auch höchst ambivalente Formel gefunden, wie man den Weltbezug von sozialistischer Fiktion und kolonialer Wirklichkeit in Hinsicht auf Abenteuerliteratur als eine ‚Kontaktzone der Moderne‘ ausgestalten könnte.

Adrian Piotrovskij, „K teorii kino-žanrov“, in: *Poėtika kino*, hg. v. Boris Ėjchenbaum, Moskau u. Leningrad: Kinopečat’ 1927, S. 145–170, hier S. 162.

Kontaktzonen mit der Wirklichkeit: Michail Bachtins Überlegungen zum Abenteuerroman

Im Zuge der Debatten über den Roman und seine gesellschaftspolitische Funktion in der Sowjetunion, die insbesondere durch den Ersten Gesamtsowjetischen Schriftstellerkongress 1934 und Maksim Gor'kijs Konzeption des Sozialistischen Realismus angestoßen wurden, befasste sich auch Michail Bachtin intensiv mit dem Genre Roman und entwickelte in dieser Zeit seine wesentlichen literaturtheoretischen Konzepte, die ihn dann in der Nachkriegszeit auch im Westen berühmt machen sollten.[5] Zwar hatte Bachtin in den 1930er Jahren keine Gelegenheit, diese Überlegungen publik zu machen, doch umgekehrt rezipierte er offensichtlich die laufenden Auseinandersetzungen und konnte im März 1941 seine Gedanken auch im prominenten Moskauer Institut für Weltliteratur zur Diskussion stellen, wo er einen Vortrag zum „Roman als literarisches Genre" hielt.[6]

In diesem Referat grenzte er den Roman von anderen Genres wie dem Epos oder dem Poem durch drei Besonderheiten ab:

> Ich sehe drei grundlegende Besonderheiten, durch die sich der Roman prinzipiell von allen übrigen Genres unterscheidet: 1. Die stilistische Dreidimensionalität des Romans, die mit dem vielsprachigen Bewußtsein zusammenhängt, das sich in ihm realisiert; 2. Die grundlegende Veränderung der Zeitkoordinaten der literarischen Gestalt des Romans; 3. Die neue Zone des Aufbaus einer literarischen Gestalt im Roman, nämlich die Zone des maximalen Kontakts mit der Gegenwart (der zeitgenössischen Zeit) in ihrer Unabgeschlossenheit.[7]

---

5 Zu diesen Debatten allgemein, vgl. Michael Wegner Barbara Hiller u.a. (Hgg.), *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion*, Berlin: Aufbau-Verlag 1988; Evgeny Dobrenko u. Galin Tihanov (Hgg.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press 2011.

6 Zu diesen sowjetischen Debatten, vgl. Matthias Schwartz, *Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit*, Köln: Böhlau 2014, S. 275–303, 353–396. Der Vortrag „Roman kak literaturnyj žanr" („Roman als literarisches Genre") wurde erstmals 1975 unter dem Titel „Epos und Roman" veröffentlicht, ein Titel, der auch in nachfolgenden Publikationen beibehalten wurde.

7 Michail Bachtin, „Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung" [1941], in: Wegner, Hiller, Disput, S. 490–532, 498 f. „Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности." Michail Bachtin, „Ėpos i roman. O metodologii issledovanija romana", in: ders., *Voprosy literatury i ėstetiki. Issledovanija raznych let*, Moskau: Chudožestvennaja Literatura 1975, S. 447–483, 454 f.

Während sich hinter der stilistischen Dreidimensionalität vornehmlich Überlegungen verbergen, wie er sie bereits Ende der 1920er Jahre unter den Stichworten Dialogizität und Polyphonie anhand der Romane Fëdor Dostoevskijs angestellt hat, verweist der zweite Punkt auf seine zeitgleich angestellten Konzeptualisierungen des Chronotopos im Roman als einem dynamischen Element in der zeit-räumlichen Gestaltung des Sujets.[8]

Entscheidend aber im Kontext der damaligen Debatten über die gesellschaftspolitische Verantwortung der Literatur war der dritte Punkt, berührte er doch die in den Auseinandersetzungen zentrale Fragestellung, wie man das Verhältnis der Romanfiktion zur außerliterarischen Wirklichkeit bestimmen sollte. Bachtin bietet hierfür den Terminus der „Kontaktzone mit der unabgeschlossenen Wirklichkeit"[9] an, eine „neue, besondere Zone des Aufbaus der künstlerischen Gestalten", wie es anderer Stelle heißt, die „erstmals vom Roman angeeignet worden" sei.[10] Das Aufkommen dieser Kontaktzone zur Wirklichkeit innerhalb der Fiktion habe sich jedoch nicht nur dem „direkten und unmittelbaren Einfluß des Romans" selber zu verdanken:

> Sogar dort, wo ein solcher Einfluß exakt festgestellt und aufgezeigt werden kann, ist dieser unauflöslich mit dem unmittelbaren Wirken der Veränderungen in der Wirklichkeit selbst, die den Roman determinieren und die sein Vorherrschen in der gegebenen Epoche bedingen, verknüpft. Der Roman ist das einzige im Werden begriffene Genre, weshalb er das Werden der Wirklichkeit tiefer, wesentlicher, feinfühliger und schneller widerspiegelt.[11]

Die entscheidende Verschiebung gegenüber gängigen sozialistisch-realistischen Widerspiegelungskonzepten für den Roman – neben Maksim Gor'kijs, vor allem auch denen von Georg Lukács – liegt hier in der Betonung auf dem „Werden der Wirklichkeit" selber. Anstelle einer der Wirklichkeit innewohnenden „revolutionären Tendenz", die es nach Gor'kij im Roman zu entfalten gelte und die bereits ein historisches Telos impliziert, betont Bachtin

8 Zur Entwicklung des literatur- und kulturtheoretischen Denkens von Bachtin, vgl. Sylvia Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.

9 Bachtin, „Epos und Roman", S. 530. „[...] в зону контакта с назавершенной действительностью." Bachtin, Ėpos i roman, S. 482.

10 Bachtin, „Epos und Roman", S. 494. „[...] новую особую зону построения художественных образов [...] зону, впервые освоенную романом." Bachtin, Ėpos i roman, S. 451.

11 Bachtin: „Epos und Roman", S. 494. „Даже там, где такое влияние может быть точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху. Роман – единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности." Bachtin, Ėpos i roman, S. 451.

hier das Offene, Unabgeschlossene jeder Wirklichkeit wie des Romans.[12] Die fiktionale Kontaktzone spiegele ein „Werden“ und nicht ein „Wesen“[13] der Welt, wie es Lukács behauptete, was auch einen grundlegenden Umbau des Menschenbildes im Roman mit sich bringe.[14]

Mit diesem Verweis auf ein verändertes Menschenbild stellt Bachtin hier aber auch einen Zusammenhang her, der insbesondere für die Debatte um die Spezifik des Abenteuerromans immer wieder von Belang war. Demnach bringe die Kontaktzone zwei Besonderheiten für das Romangenre mit sich: Zum einen präge das Unabgeschlossene der Wirklichkeit auch die Art und Weise der Sujetfügung, welche die Leser*innen im Ungewissen über den möglichen Ausgang, über adäquate Problemlösungen lasse, wobei eine gewisse „Spekulation mit der Kategorie des Unwissens“ zur Geltung komme. Zum anderen wirke sich die Kontaktzone aber auch auf die Gestaltung des Protagonisten aus, der notwendigerweise aus seiner „epischen Ganzheit“ in eine widersprüchliche, komplizierte und subjektive Gestalt zerfalle.[15] Die „unabgeschlossene Gegenwart“ bedinge die „Nichtübereinstimmung des Helden mit sich selbst“.

Nun gibt es laut Bachtin aber auch Romane, bei denen diese unmittelbare Verknüpfung von außerliterarischer Wirklichkeit, Sujetführung und Heldengestaltung nicht gegeben sei, in denen die „Besonderheit der Romanzone“ gänzlich ohne jede Problembezogenheit auskomme:

12 Zu den Konzeptionen von Gor’kij, Lukács und anderen, vgl. die entsprechenden Beiträge in Hans Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm (Hgg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974; Hans Günther u. Evgenij Dobrenko (Hgg.), *Socrealističeskij kanon. Sbornik statej*, Sankt Peterburg: Gumanitarnoe Agentstvo „Akad. Proekt“ 2000, S. 841–895.

13 Lukács beispielsweise hielt in der Expressionismusdebatte, die er in dieser Zeit mit Ernst Bloch und anderen in Moskau führte, fest, dass „jeder bedeutende Realist“ zu den „Gesetzmäßigkeiten der objektiven Wirklichkeit“, zu „den tiefer liegenden, verborgenen, vermittelten, unmittelbar nicht wahrnehmbaren Zusammenhängen der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ gelangen müsse, um so das „Wesen“ des Lebens darstellen zu können. Georg Lukács, „Es geht um den Realismus“ [1938], in: Schmitt, Schramm, Realismuskonzeptionen, S. 192–218, S. 205.

14 Vgl. „Die Zerstörung der epischen Distanz und der Übergang der Gestalt des Menschen aus der fernliegenden Ebene in die Zone des Kontakts mit dem unabgeschlossenen Ereignis der Gegenwart (und somit auch dem der Zukunft) führt zu einer grundlegenden Umgestaltung des Menschenbildes im Roman (und im folgenden auch in der gesamten Literatur).“ Bachtin, „Epos und Roman“, S. 526. „Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далевого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе).“ Bachtin, Ėpos i roman, S. 466 f.

15 Bachtin, „Epos und Roman“, S. 528 f.

> Nehmen wir beispielsweise den abenteuerlichen Boulevardroman. In ihm gibt es weder philosophische noch sozial-politische Problembezogenheit und keine psychologische Durchdringung; über keine dieser Sphären kann es somit Kontakt zu dem unabgeschlossenen Ereignis des gegenwärtigen – unseres – Lebens geben. Die fehlende Distanz und die Kontaktzone werden hier auf andere Weise genutzt: Anstelle unseres langweiligen Lebens bietet man uns zwar ein Surrogat, dafür jedoch ein interessantes und glänzendes Leben. Diese Abenteuer kann man miterleben, mit diesen Helden kann man sich selbst identifizieren; Romane dieser Art können beinahe zu einem Ersatz für das eigene Leben werden.[16]

In dieser Eignung des Abenteuerromans, zum Surrogat des eigenen Lebens werden zu können, bestehe demnach die Stärke, aber auch die größte Gefahr, wobei Bachtin von der spezifischen Form des Abenteuerromans wieder zur „Kontaktzone" des Romans im Allgemeinen überleitet. So heißt es im Folgenden:[17]

> Hier zeigt sich auch die besondere Gefahr, die diese Kontaktzone des Romans mit sich bringt: Man kann selbst in den Roman eingehen (…). Daher kann es zu solchen Erscheinungen kommen wie dem Ersatz des eigenen Lebens durch die gierige Lektüre von Romanen oder durch Träume, die einem Romanmuster entsprechen (…), wie dem Auftauchen von in Mode gekommenen Romanhelden – enttäuschten, dämonischen usw. – im Leben.[18]

---

16 Bachtin, „Epos und Roman", S. 522. „Возьмем, например, авантюрно-бульварный роман. В нем нет ни философской, ни социально-политической проблемности, нет психологии; ни через одну из этих сфер, следовательно, не может быть контакта с незавершенным событием современной и нашей жизни. Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по-иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменою собственной жизни." Bachtin, Ėpos i roman, S. 475.

17 Bachtin, „Epos und Roman", S. 523. In seinem seinerzeit unveröffentlichten Essay zu „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman" (1937–1938), der in jenen Jahren entstanden ist, geht er in den Ausführungen zum „abenteuerlichen Prüfungsroman" und „abenteuerlichen Alltagsroman" zudem detailliert auf die antiken Ursprünge dieses Romantyps ein, vgl. Michail Bachtin, „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman", in: ders., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 7–56, S. 9 ff. Hierbei bezieht er sich deutlich auf zeitgenössische sowjetische Diskussionen für und wider den Abenteuerroman, wobei Bachtin mit dem Hinweis auf dessen antike Wurzeln zu seiner Legitimation beitragen will, vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 392–395.

18 Bachtin: „Epos und Roman", S. 523. „Здесь раскрывается и специфическая опасность этой романной зоны контакта: в роман можно войти самому […]. Отсюда возможность таких явлений, как замена собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу […], как появление в жизни модных

Der Abenteuerroman ist damit das Gegenteil des psychologischen, philosophischen, sozialpolitischen Romans als Kontaktzone zur Unabgeschlossenheit und Offenheit der Wirklichkeit, indem er eine illusionäre, abgeschlossene Ganzheit eines unentfremdeten, erfüllten Lebens suggeriert, in der epische Helden noch ganzheitliche Individuen sein können. Leicht verkürzt ließe sich Bachtins Argumentation wie folgt zuspitzen: Da im Fall des abenteuerlichen Boulevardromans die Kontaktzone mit der Wirklichkeit zumeist in maximaler Ferne zum eigenen Alltag situiert ist, kann das Unabgeschlossene hier als Außergewöhnliches narrativiert und das widersprüchliche Menschenleben als glänzende Heldentat inszeniert werden.

Betrachtet man diese Ausführungen im Kontext der damaligen Literaturdebatten, könnte gerade diese von Bachtin diagnostizierte Suggestionskraft des abenteuerlichen Boulevardromans aber auch Kennzeichen des idealen sowjetischen Romans sein: als dasjenige perfekte Illusionsmedium, von dem gewissermaßen alle Theoretiker des Sozialistischen Realismus unter umgekehrten Vorzeichen immer träumten: Er ermöglicht die absolute Identifikation der Leser*innen mit seinen Protagonisten – und lädt zur „gierigen" Nachahmung ein; eine Eigenschaft, wie sie der Roman der 1930er Jahre für die neue, zu schaffende sozialistische Wirklichkeit auch haben sollte.

So berührt Bachtin mit dieser behaupteten Aporie zwischen tiefempfundener Widerspiegelung des Lebens und gefährlicher Identifizierung mit einem verführerischen Lebenssurrogat den Kern des Problems, um das alle Auseinandersetzungen mit Abenteuerliteratur in der Sowjetunion der 1920er, mit zunehmender politischer Brisanz seit den dreißiger Jahren indirekt oder explizit kreisten. Denn ob Abenteuerliteratur nur ein Surrogat, ein koloniales Phantasma, eine Wirklichkeitsflucht in die exotische Wildnis oder in die zwielichtigen Schattenseiten moderner Gesellschaften sei, oder ob sie nicht vielleicht gerade in der „interessanten und glänzenden" Darstellung dieser Halb- und Unterwelten das eigentliche Substrat modernen Lebens widerspiegele, darüber bestand unter Literaturpolitikern, Kritikern, Theoretikern und Verlags- und Zeitschriftenredakteuren weitgehend Uneinigkeit. Und je nach dem, wie man das Verhältnis der Fiktion zur eigenen modernen Wirklichkeit und wie man diese Wirklichkeit selber (als werdende, wesenhafte oder tendenzhafte) konzeptualisierte, kam man zu ganz unterschiedlichen Antworten. Während Viktor Šklovskij und Michail Bachtin Ende der 1930er Jahre noch daran festhielten, dass der Abenteuerroman keinen Weltbezug zum sowjetischen Alltag habe und damit keine Kontaktzone zu

---

романных героев – разочарованных, демонических и т. п." Bachtin, Ėpos i roman, S. 475.

den sozial-politischen und psychologischen Problemen einer werdenden sozialistischen Wirklichkeit in Zeiten des Großen Terrors darstelle, bezeugten die in jener Zeit publizierten sowjetischen Genreromane, dass man die fingierte Kontaktzone auch zum Substrat der eigenen unabgeschlossenen Wirklichkeit machen könne, wenn man ihr den kolonialen Surrogatcharakter austreibt. Einen Surrogatcharakter, den sich Abenteuerliteratur insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erworben hat, als sie zu der präferierten Lektüre über die Wunder und Schrecken der außereuropäischen Welt wurde.

Appropriationen der kolonialen Kontaktzone: Die Exotisierung der sowjetischen Peripherie

Abenteuerliteratur ist in der Regel Kolonialliteratur. Sie erzählt meist von männlichen Helden, die jenseits der eigenen Zivilisationsgrenzen mit den exotischen Gefahren der Wildnis, geheimnisvollen Rätseln, barbarischen Kulturen und verführerischen Naturschönheiten konfrontiert werden. Sie verspricht körperliche Sinnlichkeit, unvergessliche Erlebnisse und extraordinäre Reisen, bei denen der weiße Mann seine zivilisatorische Überlegenheit und individuelle Attraktivität, seine intellektuellen und kriegerischen Fähigkeiten unter Beweis stellen kann, indem er begehrenswerte Frauen, wilde Tiere, indigene Bevölkerungen, fantastische Naturwunder genauso wie bislang unbekannte ‚weiße Flecken' der kolonialen Landkarte mit Liebe, Verstand und Kampf beobachtet, erobert und besiegt. Als eine solche populäre Unterhaltungsliteratur prägte sie mit den Romanen eines Henry Rider Haggard, Jules Verne oder Louis Boussenard seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als alle anderen Gattungen und Medien die europäischen Vorstellungen von der außereuropäischen Welt über alle Standes-, Alters- und Geschlechtergrenzen hinweg.[19] Abenteuerliteratur stellte angesichts der sozialen Verwerfungen der Modernisierung und Industrialisierung in den imperialen Zentren und der grausamen Realität des ‚Scramble for Africa' an den kolonialen Peripherien eine vermeintlich authentische, unentfremdete, liminale Welt dar, in der das europäische Subjekt sich neu initiieren und seiner selbst vergewissern konnte, und sei es, indem es sich in seinem Scheitern im ‚Herzen der

19 Vgl. Joseph Bristow, *Empire Boys. Adventures in a Man's World*, London: HarperCollins 1991; Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York: Basic Books 1979; Martin Green, *The Adventurous Male. Chapters in the History of the White Male Mind*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1993; Richard Phillips, *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*, London u. New York: Routledge 1997.

Finsternis' die Vergänglichkeit der imperialen Ordnung vergegenwärtigte.[20] Diese Ordnung beruhte auf der Behauptung einer zivilisatorischen Differenz zwischen Hochkultur und Barbarei, Moderne und Tradition, technisch-wissenschaftlichem Fortschritt und archaisch-primitiver Rückständigkeit, einer Behauptung, die ständig von Untergang und Dekadenz bedroht ist. Genau dieses Unbehagen an der eigenen Kultur aber nimmt Abenteuerliteratur auf, wenn sie ihre Helden in der Konfrontation mit untergegangenen Hochkulturen oder außerirdischen Invasoren auf die Suche nach Salomons Schatz oder in einen Krieg der Welten schickt. Denn koloniale Abenteuerfantasien sind immer auch Projektionen eigener Ambivalenzen in eine ‚barbarische' Vorzeit oder – in Form der aufkommenden Science Fiction – in eine bedrohliche Zukunft, die als Phantasmen auch in Form von Verbrechen und Laster den ‚Dschungel der Großstadt' in den Halb- und Unterwelten moderner Großstädte unsicher machen können.[21] Dracula genauso wie King Kong sind immer auch Zerr- und Spiegelbilder des eigenen imperialen, maskulinen, kolonialen Begehrens, die im Herzen New Yorks und Londons als unheimliche Nachtseite von Dr. Jekyll beheimatet sind.

Damit ist auch der phantasmatische Kern aller Debatten über Abenteuerliteratur in der Sowjetunion benannt – denn diese „unheimliche Nachtseite" des Abenteuerlichen wollte man lieber nicht im politischen Zentrum der Weltrevolution oder in der Metropole des Sozialismus in einem Land beheimatet sehen. Gleichzeitig wollte man aber das „glänzende und interessante Leben" (Michail Bachtin) außerhalb des eigenen Alltags nicht preisgeben, und so lassen sich die ersten Aneignungsversuche von westlicher Abenteuerliteratur in den 1920er Jahren auch als wiederholter Versuch lesen, gerade dieses koloniale Unheimliche als Surrogat eines abenteuerlichen Heldenlebens im sowjetischen Sinne umzukodieren.

Bereits ein Jahrzehnt vor der Oktoberrevolution hatte der einflussreiche Literaturkritiker und spätere Kinderbuchautor Kornej Čukovskij 1908 in einem weit rezipierten und in verschiedenen Städten gehaltenen öffentlichen Vortrag

20 Vgl. Harald Eggebrecht, *Sinnlichkeit und Abenteuer. Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert*, Berlin u. Marburg: Guttandin und Hoppe 1985; Andrea White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition. Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Catriona Kelly u. David Shepherd (Hgg.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution. 1880–1940*, Oxford: Oxford University Press 1998.

21 Vgl. John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown, CO: Wesleyan University Press 2008; Robert Olorenshaw, „Narrating the Monster. From Mary Shelley to Bram Stoker", in: *Frankenstein. Creation and Monstrosity*, hg. v. Stephen Bann, London: Reaktion Books 1994, S. 159–176.

ein massives Unbehagen über diese unheimlich beliebte Boulevardliteratur geäußert.[22] Denn diese primitive Abenteuerliteratur über furchtlose Detektive, Glücksritter und Verbrecher, von der allein in Petersburg in einem Monat mehr als 600.000 Exemplare verkauft würden, sei schlimmer als alles, was man bislang gekannt habe. „Kulturelle Wilde“ würden in diesen Groschenheften ihre fantasielosen Emotionen von Kampf und Sinnlichkeit ausleben. Man habe es hier mit dem Typ des „weltweiten, echten Hottentotten“ zu tun, dessen Katalysator das Kino mit seinen immer gleichen Bildern von Menschenjagden sei und der inzwischen „in seiner armseligen Fantasie“ alle kulturellen Unterschiede zwischen Land und Stadt, Spießbürgertum und Intelligenzija nivelliert habe.[23]

> Mögen diese Büchlein [...] hilflos und ungebildet sein, mögen sie nicht einmal Literatur, sondern nur das klägliche Gemurmel irgendeines betrunkenen Wilden sein, denken Sie sich aufmerksam in ihn hinein, denn dieses Gemurmel stellt für Millionen Menschenseelen die süßeste geistige Nahrung dar.[24]

Damit sei das menschliche Sein aber zu reiner „Zoologie“ degeneriert, das alle alten Ideale über Bord geworfen habe.[25] An die Stelle der Seele, des Geistes und des Herzens sei einzig eine „riesige Faust“ getreten,[26] die ohne Gerechtigkeitsgefühl nur von Hass und Rache getrieben sei.[27]

Mit seiner Polemik prägte Čukovskij nicht nur den Begriff „Pinkertontum“ („Pinkertonovščina“) als Synonym für billige Abenteuerliteratur, sondern etablierte auch einen Diskurs, der nach der Oktoberrevolution 1917 für die

---

22 In den Folgejahren wurde der Vortrag unter dem Titel „Nat Pinkerton i sovremennaja literatura“ („Nat Pinkerton und die zeitgenössische Literatur“) mehrfach in gedruckter Form publiziert. Zu Čukovskij als Kritiker der populären Literatur der Vorrevolutionszeit vgl. Dagmar Steinweg, *Schlüssel zum Glück und Kreuzwege der Leidenschaften. Untersuchungen zur russischen populären Frauenliteratur am Beispiel der Autorinnen Anastasija A. Verbickaja und Evdokija A. Nagrodskaja* (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur, Bd. 27), Bochum: Projekt-Verlag 2002, S. 109–113; Evgenija Ivanova, „Gody izvestnosti Čukovskogo-kritika“, in: Kornej Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomach. Tom 7*. Literaturnaja kritika 1908–1915, Moskau: Terra 2003, S. 5–14.

23 Kornej Čukovskij, „Nat Pinkerton i sovremennaja literatura“ (1910), in: ders., *Sobranie sočinenij*, Band 7, S. 25–62, S. 36.

24 „Пусть эти книжки [...] беспомощны, безграмотны, пусть они даже не литература, а жалкое бормотание какого-то пьяного дикаря, вдумайтесь в них внимательно, ибо это бормотание для миллионов душ человеческих сладчайшая духовная пища.“ Čukovskij, „Nat Pinkerton“, S. 39.

25 Čukovskij, „Nat Pinkerton“, S. 50.

26 Čukovskij, „Nat Pinkerton“, S. 44.

27 Čukovskij, „Nat Pinkerton“, S. 52.

weitere Beschäftigung mit dem Genre explizit und implizit konstitutiv blieb.[28] Schon in seiner Wortwahl in der Kennzeichnung des „degenerierten" Publikums und seiner Helden als „Hottentotten", Barbaren, Kannibalen oder „Wilde" reproduziert er gängige Stereotype, galt doch der ‚Hottentotte' im europäischen Kolonialdiskurs als Inbegriff von ‚Unordnung', ‚Chaos' und ‚Primitivität'.[29]

Da diese „gierige Lektüre" (Bachtin) aus dem Westen auch nach der Revolution unter den frisch alphabetisierten Arbeitern und Bauern und Soldaten populär blieb, versuchte man sie seitens der Bolschewiki unter den Schlagwörtern „Revolutionsabenteuer" und „kommunistische Pinkertons" für die neue sowjetische Wirklichkeit anzueignen, wobei es vor allem um eine sozial-politische Umkodierung dieser imperialen Kolonialliteratur ging. In scharfer Abgrenzung zu den „barbarisierten" Formen billiger Boulevardliteratur hob man bei Neuauflagen und Neuübersetzungen westlicher Abenteuerliteratur entweder deren schöpferische Fantasie, die erfindungsreiche Neugierde und wissenschaftliche Entdeckungslust hervor, wie sie in den Romanen von Henry Rider Haggard, Thomas Mayne Reid oder Jules Verne zu finden seien, oder aber man interpretierte sie als Symptom für den Zerfall der kolonialen Ordnung, als Ausdruck imperialer Dekadenz, wie es in den Werken von Pierre Benoit oder Joseph Conrad deutlich werde. Was bei Čukovskij noch als Invasion des kolonialen Barbaren imaginiert wurde, war in dieser Neubewertung des Genres Verfallssymptom der degenerierten kapitalistischen Kolonisatoren selber.[30]

Demgegenüber versuchte man in den populären Journalen, Buchreihen und Heftserien eine neue proletarisch-revolutionäre Abenteuerliteratur zu etablieren, wobei man die konventionalisierten Plot-Schemata einer spannenden, abwechslungsreichen Sujetführung mit vielen abwechslungsreichen Szenen voll Exotik, Gewalt, Überraschung, Gefahr und ungewöhnlichen Entdeckungen unangetastet ließ. Auch die etablierte Differenz von Zivilisation und Wildnis, Moderne und Tradition blieb bestehen: Ein typischer Romananfang der 1920er Jahre, der die Ankunft einer Rotarmisten-Abteilung in einer mittelasiatischen Festungsstadt beschreibt, lautete beispielsweise:

---

28 Vgl. Matthias Schwartz, „‚Hottentotten', Kolonialromantik und Ursprungsmythen. Zur Genese der Afrikabilder in sowjetischer Abenteuerliteratur und Science Fiction", in: *AnOther Africa? (Post-)Koloniale Afrikaimaginationen im russischen, polnischen und deutschen Kontext*, hg. v. Jana Domdey, Gesine Drews-Sylla u. Justnya Gołąbek, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 35–63.

29 Vgl. Stefan Göttel, „Hottentotten/Hottentottin", in: Susan Arndt u. Antje Hornscheid (Hgg.), *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast 2004, S. 147–153.

30 Vgl. hierzu ausführlicher Schwartz, *Expeditionen*, S. 83–127.

> Im Herzen Mittelasiens, wo die Eisenbahn endet, stieg die zusammengesetzte Staffel ab. […] Die krummen engen Straßen, Häuser ohne Fenster mit rissig werdenden Lehmduwalen sahen wie unbewohnt aus. Die Stille lud zum Ausruhen ein, doch die Haufen würziger Weintrauben und duftender süßer Melonen lagen auf den weißen Filzmatten über den ganzen Basar verteilt./ In den weit geöffneten kühlen Teestuben saßen im Schneidersitz die Menschen. Sie sogen durch ein langes Schilfrohr den himmelblauen Rauch der gluckernden Wassernuss in die Lungen. Danach spülten sie den Zug mit einem Schluck Tee aus einer kleinen Trinkschale herunter, die reihum ging. […] Niemand warnte die ermüdeten Rotarmisten, dass der Feind nur mit Verrat kämpft, dass für einen hungrigen, ermüdeten Bewohner des Nordens eine Melone aus Schagan und sogar aus Tschardschou Gift ist, und so zerstreuten sie sich über den Basar./ Genau so musste es sein.[31]

Der wesentliche Unterschied zu ihren westlichen Vorläufern bestand jedoch darin, dass diese Kontaktzone mit der exotischen Wirklichkeit Mittelasiens nun eine explizite sozial-politische Dimension bekam – schon die in der zitierten Eingangsszene auftretenden Protagonisten des zu erwartenden Abenteuers verraten es: es sind hier nicht Aussteiger, Einzelgänger, von der Zivilisation verstoßene Träumer und Spinner, die sich an die imperiale Peripherie begeben, sondern Rotarmisten, Tschekisten, Komsomolzen, Weltrevolutionäre. Entsprechend liegen die Haupttendenzen dieser proletarischen Abenteuerliteratur in einer Neuauslotung des Verhältnisses von Eigenem und Anderem, sowjetischen Alltag und außergewöhnlichen Heldentaten entlang des proklamierten Gegensatzes zwischen Proletarischem und Kapitalistischem. Das Andere wurde nun nicht mehr als ein fernes Exotisches und fundamental Fremdes der eigenen Identitätskonstruktion postuliert, sondern man versuchte es mit Hilfe der fiktionalen Kontaktzone des Abenteuerromans als ein sozial und historisch Gemachtes diskursiv und fiktional in die eigene postrevolutionäre Wirklichkeit einzubinden.[32]

---

31 „В сердце Средней Азии, где кончается железная дорога, высадился сводный эшелон. […] Кривые узкие улицы, дома без окон с растрескавшимися глиняными дувалами казались необитаемыми. Тишина звала к отдыху, а груды пряного винограда и пахнущих сладких дынь были раложены на белых кошмах по всему базару./ В широко раскрытых прохладных чайханах, поджав ноги, неподвижно сидели люди и, затянувшись через длинную камышевую трубку голубым дымом булькающего чилима, запивали затяжку глотком чая из маленькой пиалы, ходившей по кругу. […] Никто не предупреждал уставших красноармейцев, что враг борется только предательством, что для голодного, уставшего северянина шаганская и даже чарджуйская дыня – яд, и красноармейцы разбрелись по базару./ Только этого и надо было.“ A. Sytin-Turkestanskij, „Iskuplenie viny. Rasskaz iz istorii bor'by c basmačestvom“, in: *Vsemirnyj sledopyt* 1 (1925), S. 52–60, S. 52.

32 Vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 105–127.

Diese Aneignung der kolonialen Kontaktzone geschah in zwei Richtungen. Erstens durch eine Neubewertung der eigenen vor- und postrevolutionären Wirklichkeit, indem man ‚klassische' Szenarien und Konfliktsituationen zwischen kolonialen Eroberern und indigener Bevölkerung auf das eigene Territorium und Grenzland übertrug, und so eine Exotisierung der sowjetischen Geographie erzielte. Überall entdeckten sowjetische Pfadfinder mit einem Mal geheimnisvolle Objekte, vergessene Zivilisationen und urzeitliche Lebewesen, aber auch der politische Untergrund und illegale Widerstandskampf der Zarenzeit, gescheiterte Rebellen und religiös Verfolgte wurden zu subalternen Subjekten umgeschrieben. Zweitens betrieb man eine Umkodierung der westlichen Abenteuernarrative selber, indem man die imperialen Perspektiven im Sinne des antikolonialen Befreiungskampfes und der angestrebten Weltrevolution aus der Sicht der Unterdrückten neu akzentuierte. Die Dekolonisierung der imperialen Geographie stellte nicht so sehr eine ‚Entexotisierung' der Differenz zwischen westlichen Kolonialherren und subalternen Kolonisierten dar, sondern eher eine Umkodierung des Exotischen selber, das als historisch, sozial und letztlich auch als ‚sozialdarwinistisch' hergestelltes Herrschaftsverhältnis kenntlich gemacht wurde. Damit ergab sich sowohl hinsichtlich der sowjetischen als auch hinsichtlich der (außersowjetischen) ‚imperialen' Geographie eine doppelte Stoßrichtung: in Bezug auf die Vergangenheit wollte ‚sozial-revolutionäre' Abenteuerliteratur analog zur allgemeinen Neubewertung der Menschheitsgeschichte im Sinne des Marxismus die Kolonialexotik revidieren, in Bezug auf die Gegenwart und nahe Zukunft aber auch eine emanzipatorische Perspektive im Sinne des weltweiten Klassenkampfes eröffnen.[33]

Was diese Literatur aber nicht tat, und was für die Roman-Diskussion so wichtig wurde, war eine wie auch immer geartete „psychologische Durchdringung" (Bachtin) ihrer Protagonisten: Diese blieben, auch wenn sie nun das Banner der Weltrevolution in den letzten Winkel der Erde trugen, auf der Flucht vor dem eigenen Alltag, vor den Mühen des sozialistischen Aufbaus. Ganz paradigmatisch formulieren das die Kampfgefährten in einem der wichtigsten Abenteuerromane jener Jahre, Michail Zuev-Ordynec Roman *Skazanie o grade Novo-Kiteže* (*Die Legende über die Stadt Neu-Kitež*) aus dem Jahr 1930, wo ein Grenzschützer, ein Kampfpilot und ein Techniker, nachdem sie alle lebensgefährlichen Abenteuer unbeschadet überstanden haben, ausrufen:

> Erinnerst du dich, damals in der Taiga hatte ich Sehnsucht – fuhr Ptucha fort, – als ob das Herz mir erfroren sei, zur heimatlichen Ukraine zog's mich hin. Ach,

33 Hierzu ausführlicher, vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 83–127.

> was für eine Unsinnigkeit! Auf der Hauptwache, in der Freiheit, hab' ich drüber nachgedacht, wie sich am besten ins Leben einschrauben. Sei du verflucht, warmer Ofen, und sanftes Weib, und heiße Piroggen! – rief Fedor plötzlich erbittert aus. – Bei so einem Leben gehst du ein! – In unserer Zeit darf man nicht an den Ofen denken! Auf die Expedition, in die Taiga fahre ich! Für einen Seemann, mit geteerter Ferse, sind nur zwei Gräber schön: das Meer und die Taiga. Genau![34]

Heimatland, Familie, Alltagswirklichkeit sind hier keine Option. Der Abenteuerroman blieb weiterhin ein Lebenssurrogat, das allerdings durch die Exotisierung der sowjetischen Peripherie und seine anti-koloniale Ausrichtung auf die Weltrevolution wieder zu einem Ort wurde, der zwar nicht in der Sujetführung und Heldengestaltung, wohl aber auf ideologischer Ebene an die „Kontaktzone einer unabgeschlossenen Gegenwart und folglich auch der Zukunft"[35] anschließbar war.

Rekonstruktionen der Kontaktzone: Die Zerstörung der Kolonialexotik

Die emanzipatorische, anti-isolationistische, tendenziell ‚kosmopolitische' ideologische Ausrichtung der sowjetischen Abenteuerliteratur war der Grund dafür, dass das Genre Ende der 1920er Jahre, mit dem so genannten Großen Umbruch, der gewaltsamen Industrialisierung und Kollektivierung des Landes im Zuge des Ersten Fünfjahresplans (1928–1932) und später mit der Proklamation des Sozialismus in einem Land, massive Probleme bekommen sollte. Galt es doch nun, den eigenen Alltag revolutionär umzugestalten, anstatt in exotischen Grenzgebieten den Schlüssel zur Weltrevolution zu suchen.[36] Entsprechend geriet das Genre Ende der 1920er in massive Kritik, wurde als imperiale Schmuggelware und wirklichkeitsfremde Fantasterei diskreditiert. Ungeachtet aller anti-kolonialen und weltrevolutionären Ausrichtung, brandmarkte man die Surrogatwelten nun als „gegenstandsloses Abenteurertum",

---

34 „Помнишь, тогда в тайге затосковал я, – продолжал Птуха, – сердце вроде озябло, до Вкраине ридной захотелось. Э, ерундистика! На гапвахте, на свободе, раздумался я, как лучше в жизнь ввинтиться. Будь ты проклята, печка теплая, да баба мягкая, да пироги горячие! – озлобленно крикнул вдруг Федор. – От такой жизни зачичвереешь! – В наше время о печке думать нельзя! С экспедицией я, в тайгу поеду! Для моряка, смоленой пятки, только две могилы хороши: море да тайга. Вот!" Michail Zuev-Ordynec, *Skazanie o grade Novo-Kiteže*, Leningrad: Krasn 1930, S. 282.

35 Bachtin, „Epos und Roman", S. 528.

36 Schwartz, *Expeditionen*, S. 262–272.

das mit „Exotik die alte koloniale Romantik" verdecke und in dem der „Konquistador" weiterhin den Helden darstelle, der „keine Zeitgenossenschaft" empfinde und die „großen Aufgaben des sozialistischen Aufbaus" missachte.[37] Anfang der 1930er wurden mit dieser Begründung fast alle Periodika und Verlage, die eine entsprechende Literatur vertrieben, geschlossen oder verstaatlicht, selbst in den Schul- und Stadtbibliotheken fanden massive Säuberungen der Regale statt.[38]

Ideologisch besiegelt wurde diese Einstellung aller Publikations- und Distributionsmöglichkeiten auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller im August 1934, als Maksim Gor'kij und der für den Bereich der Kinderliteratur zuständige Samuil Maršak den abenteuerlichen Boulevardroman mit seiner Kolonialexotik generell als ein Verfallssymptom der bürgerlichen Literatur brandmarkten, für das es in der sowjetischen Literatur keinerlei Anknüpfungspunkte geben könne.[39] Stattdessen versuchte man nun, den Terminus Abenteuerliteratur auf Grundlage des Konzepts des Sozialistischen Realismus prinzipiell neu zu definieren. Das Surrogathafte des Weltbezugs sollte dem Genre endgültig ausgetrieben werden, indem man alle Kolonialexotik zerstörte und eine eng an die sowjetische Gegenwart gebundene Kontaktzone schuf. Dabei gab es zwei konkurrierende Ansätze: der eine gab dem Begriff des Abenteuers selber eine neue Alltagssemantik, während der andere dessen Funktion in Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit umdeutete.[40]

Der erste Ansatz wurde von Gor'kij selber initiiert und von Maršak exemplifiziert und zielte darauf, Abenteuerliteratur als ein Leben und Arbeit verbindendes Genre auf mehreren Ebenen zu bestimmen: Nicht nur auf der Ebene der Darstellung galt es, die Trennung von Wissenschaft und Leben, Arbeit und Umwelt, Abenteuerheld und Natur aufzuheben. Gezeigt werden sollten reale Berufsgruppen, die an konkreten Orten innerhalb der Sowjetunion

37 Vgl. F. Zvojdin: „Nevypolnennoe zadanie. Illjustrirovannyj žurnal ‚Vsemirnyj turist'", in: *Kniga i revoljucija* 22 (1929), S. 46–49.

38 Schwartz, *Expeditionen*, S. 268–270.

39 Am prominentesten hatte diese Position Gennadij Pospelov in seinem Beitrag über den „Roman" im neunten Band der *Literaturenzyklopädie* von 1935 (dessen zweiten Teil Georg Lukács schrieb) vertreten, in dem er den „avantjurnyj roman" als ein Verfallsphänomen der feudalistischen Gesellschaftsordnung charakterisierte, das sich spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Erstarkung des Bürgertums und dem Aufkommen des psychologisch-realistischen Romans erledigt habe. Vgl. Genadij Pospelov u. Georg Lukács [G. Lukač], „Roman", in: Vladimir Friče u. Anatolij Lunačarskij (Hgg.), *Literaturnaja ėnciklopedija v 11 tomach*, 1929–1939, Bd. 9, Moskau: Sovetskaja ėnciklopedija, S. 778–832, 792ff.

40 Vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 275–303.

ihre praktischen Aufgaben bewältigen, anstatt „exotische Professionen" in „abstrakten geheimnisvollen Tiefen" „pseudoromantische Abenteuer" erleben zu lassen.[41] Auch auf der Produktionsebene sollte der Abenteuerschriftsteller sich nicht mehr abstrakte Bilder ferner Welten ausdenken, sondern sich selber auf den ‚Weg ins Leben' machen und vor Ort im eigenen Land das Laboratorium des neuen Lebens erkunden. Damit verschob Maršak letztlich das Verhältnis der literaturhistorisch gesehen komplementären Figuren des Abenteurers und Forschungsreisenden zueinander, indem er jenen vollständig durch diesen ersetzte und zugleich dem Begriff des Abenteuers alles Fremde, Unvorhergesehene, die eigenen Zivilisationsgrenzen Überschreitende nahm.[42] Die „wissenschaftlich-künstlerische" Abenteuerliteratur sollte ein belletristisch aufgewerteter Expeditions- und Tatsachenbericht werden:

> „Abenteuer" [...] bedeutet längst nicht immer aventures. Meistens heißt das Ereignisse, Episoden, Fakten. Wenn sie „Abenteuer" fordern, bestehen die Leser auf einem handlungsreichen Buch, und manchmal auf einer ganzen Serie von handlungsreichen Büchern mit gemeinsamen Helden.[43]

Eine solche „abenteuerliche" Reiseliteratur dürfe allerdings keinesfalls jenen „Kompilationen" von Fakten, Episoden und Ereignissen gleichen, wie sie noch für die populärwissenschaftlichen Aufklärungshefte vor dem Großen Umbruch typisch gewesen seien:

> Denn das gewöhnliche kompilierte Büchlein, das meistens aus Meldungen, die man in enzyklopädischen Wörterbüchern findet, aus zufälligen Zitaten von Reisenden und aus unechten pseudobelletristischen Details

41 Samuil Maršak, „Sodoklad S. Ja. Maršaka o detskoj literature", in: *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, hg. v. Ivan Luppol, Moskau: Sovetskij Pisatel' 1934, S. 20–38, S. 33.

42 Zu dieser Komplementarität von Abenteurer und Reisendem, vgl. Hans-Otto Hügel, „Abenteurer", in: ders. (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussion*, Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 91–98.

43 „‚Приключения' на языке ребят далеко не всегда означают авантюры. Чаше всего – это события, эпизоды, факты. Требуя ‚приключений', читатели настаивают на фабульной книге, а иногда на целой серии фабульных книг с общими героями." Maršak, Sodoklad, S. 33; Im Russischen gibt es zwei Wörter für Abenteuer: „prikljućenije" und das vom französischen *aventure* abgeleitete „avantjura", die eine ähnliche Semantik haben und in jener Zeit ganz unterschiedlich verwendet wurden; in den 1930er Jahren gab es – wie hier in der Rede von Maršak – aber die Tendenz, die „avantjura" den westlichen Klassikern des Genres zuzuschlagen, während man versuchte die „prikljućenija" im sowjetischen Sinne neu zu definieren.

> zusammengeschmiert ist, gibt immer seine Surrogatherkunft zu erkennen, die eine gefälschte ist.[44]

Vielmehr müsse nun die Spaltung von Alltag und Abenteuer, Eigenem und Fremden, Künstler und Wissenschaftler in dem neu zu konstituierenden Genre wissenschaftlich-künstlerischer Abenteuerliteratur überwunden werden, in dem statt einem Surrogat die neue Geographie so alltags- und lebensnah wie möglich und gleichzeitig mit epischer Kraft und visionärer Anschaulichkeit dargestellt werde. Jegliche Exotik des Orients, der kolonialen Peripherie gelte es zu zerstören. Statt Verfolgungsjagden sollte nun die Jagd nach Rohstoffen, statt lebensgefährlichen Kämpfen mit Verbrechern und Einheimischen sollte nun der Kampf bei der Unterwerfung und Kultivierung der wilden Natur, statt Intrigen und Emotionen sollte nun Entdeckergeist und Modernisierungsenthusiasmus stehen. Das spannende Sujet wurde durch den Reisebericht ersetzt. Die noch entfernt an den alten Abenteuerroman erinnernden Titel entsprechender Werke lauteten *Die Zerstörung der Exotik, Der Schatz der Schwarzen Wüste, Erzählungen von Bergen und Flüssen*, oder *Kurzroman über den Kara-Kumsker Schwefel*. Eine Welt außerhalb der Sowjetunion kam hier kaum noch vor.[45]

Und es ist genau diese Neudefinition des Begriffs des Abenteuers, die auch Viktor Šklovskij in den 1930er Jahren sowohl in seinem publizistischen als auch in seinem belletristischen Werk vertrat, nachdem er zuvor das alte Abenteuer-Genre generell für tot erklärt hatte, da seine automatisierten Verfahren bestenfalls noch als Parodie künstlerisch produktiv sein könnten.[46] In den 1930er Jahren positionierte er sich als einer der leidenschaftlichsten Verfechter des wissenschaftlichen Abenteuerromans, der auf jegliche konventionellen Abenteuerelemente verzichten müsse und stattdessen die Psychologie des Wissenschaftlers, Ingenieurs oder Entdeckers ins Zentrum des Sujets stellen

44 „Ведь обычная компилятивная книжка, чаще всего состряпанная из сведений, которые можно найти в энциклопедическом словаре, из случайных цитат, взятых у путешественников, из бутафорских псевдобеллетристических подробностей, всегда выдает свое суррогатное происхождение, отдает маргарином." Maršak, Sodoklad, S. 33.

45 Vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 319–330.

46 Im Jahr 1936 erschienen seine überarbeitete und erheblich erweiterte Biographie von Marco Polo in der Serie *Žizn' zamečatel'nych ljudej* („Das Leben bemerkenswerter Menschen") sowie die Biographie des realistischen Malers des 19. Jahrhunderts, Pavel Fedotov, *Žizn' chudožnika Fedotova* (*Das Leben des Malers Fedotov*). In den Folgejahren schrieb er eine Reihe weiterer „wissenschaftlich-künstlerischer" Studien zu dem abenteuerlichen Leben von Wissenschaftlern und Künstlern, vgl. Aleksandr Ivič, „Viktor Šklovskij v detskoj literature", in: *Detskaja literatura* 3 (1939), S. 54–58.

solle, sein menschliches Ringen um Wahrheit und Erkenntnis zeigen müsse, wie er in dem bereits zitierten programmatischen Beitrag über den Abenteuerroman für die *Literaturzeitung* im März 1938 schrieb:

> Unsere Schriftsteller, die oft etwas prinzipiell Neues schaffen, glauben nicht an sich und das neue Sujet, das die neue menschliche Lebenseinstellung zeigt, und fügen ihm stattdessen sicherheitshalber noch das traditionelle Sujet hinzu./ Sie zäumen vor die Straßenbahn ein Pferd […] Der Sinn des sowjetischen wissenschaftlich-abenteuerlichen Romans besteht im Glauben an die Wissenschaft, die in die Hand seines gegenwärtigen und wahren Herren gefallen ist./ Das ist der Glaube daran, dass der Mensch dem Menschen ein Mensch ist.[47]

Mit dieser Fokussierung auf den Menschen als Herrn der Welt, den es in seiner ganzen Psychologie und Lebenseinstellung zu zeigen gelte, wurde aber auch das letzte Unterscheidungskriterium des Abenteuerromans fallengelassen: neben der spannungsreichen Sujetfügung und exotischen Alltagsferne sollten nun auch die nach Bachtin rastlosen und „unwandelbaren" Helden verbannt werden, das impliziert Šklovskijs letzter Satz: Sie sollten nicht mehr wie Raubtiere unter Raubtieren in kolonialen und kapitalistischen Welten immer neue außergewöhnliche Geschehnisse, Prüfungen und Initiationsmomente zu bestehen haben, sondern als neuer Mensch dem modernen Sowjetbürger ein zivilisierter Genosse sein.[48] Damit sollte gewissermaßen der „Weltbezug" zur unabgeschlossenen Wirklichkeit als Modernisierungserzählung wiederhergestellt werden. Šklovskij verwendet dabei ganz ähnliche Kriterien wie Bachtin, nimmt dem Abenteuerroman aber jegliche Spezifik innerhalb des Genres, dessen „Abenteuerliches" lediglich noch die geografische Herausforderung für den Entdeckungs- und Ingenieursgeist des sozialistischen Menschen als Bezwinger der Natur bedeutet.

Allerdings zeigte sich bald, dass ohne das „traditionelle Sujet" aus Verfolgungsjagd, Schatzsuche und Kolonialromantik der Roman auch seine identifikatorische Sogkraft verlor: Die Werke, die in dem neuen Stil geschrieben

---

47 „Наши писатели, часто создавая нечто принципиально новое, не верят себе и к новому сюжету, показывающему новые человеческие жизнеотношения, пристегивают для гарантии традиционный сюжет./ Они припрягают к трамваю лошадь. […] Смысл советского научно-приключенческого романа – это вера в науку, которая попала в руки настоящего и вечного своего хозяина./ Это вера в то, что человек человеку – человек." Šklovskij, O romane, S. 4.

48 Siehe zu diesen Abenteuerhelden am Beispiel des griechischen Romans auch Bachtin, *Formen*, S. 33 f., 44 f., 50 f.

wurden, fanden trotz hoher Auflage kaum begeisterte Leser*innen, stattdessen blühte der Schwarzmarkt traditioneller „Surrogatliteratur".[49]

Daher setzte sich bereits Mitte der 1930er ein zweiter Ansatz zur Neubestimmung des Abenteuerromans durch, der demgegenüber versuchte, das „traditionelle Sujet" und auch die typischen Heldenfiguren beizubehalten und noch enger an sowjetische Wirklichkeitsentwürfe anzubinden. Auch diese Konzeptualisierung konnte sich auf Maksim Gor'kij berufen, indem sie dessen mit der europäischen Antike beginnende Genealogie der sozialistisch-realistischen Literatur aufnahm und auf das Genre bezog.[50] Waren doch nach Gor'kij die antiken Mythen und folkloristischen Märchen kreativer Ausdruck der Schöpferkraft des arbeitenden Volkes, das in diesen einfachen Formen seinen Wunschträumen und Fantasien von einer Emanzipation des Menschen Ausdruck verliehen habe.[51] Dieser Argumentation folgte man nun, indem man den Abenteuerroman deutlich von den dekadenten, kolonialen Degenerationsformen des bürgerlichen Romans abgrenzte und ihn stattdessen zu einem solchen „volkstümlichen", bis in die Antike zurückreichenden poetischen Genre erklärte, dessen Fabel sich durch die Ungewöhnlichkeit ständig wechselnder Abenteuer auszeichne, wobei es vor allem um den äußeren Effekt gehe und die positiven Helden oft idealisiert würden.[52] Als ein solches „heroisches Genre" aber habe diese Literatur durchaus noch eine Existenzberechtigung in der heutigen Zeit, ja mehr noch, sie sei gegen die kapitalistische Einkreisung, die feindliche Spionage, die koloniale Expansion

---

49 Vgl. zum Schwarzmarkt z.B. Aleksandr Beljaev, „Sozdadim sovetskuju naučnuju fantastiku", in: *Literaturnyj Leningrad* (14.08.1934), S. 4.

50 Allerdings ist diese Genealogie keine Erfindung Gor'kijs, sondern die Situierung der Abenteuerliteratur als eine europäische Gattung der griechischen Antike findet sich bereits Mitte der 1920er Jahre bei den einflussreichen Literaturwissenschaftlern Dmitrij Blagoj und Sergej Dinamov, vgl. Dmitrij Blagoj, „Avantjurnyj roman", in: Nikola Brodskij u.a. (Hgg.), *Literaturnaja ėnciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t.,* Moskau u. Leningrad: L. D. Frenkel' 1925, Bd. 1, S. 3–10; Sergej Dinamov, „Avantjurnyj roman", in: Otto Ju. Šmidt (Hg.), *Bol'šaja sovetskaja ėnciklopedija*, Moskau: Akcionernoe Obščestvo Sovetskaja Ėnciklopedija 1926, Bd. 1, S. 120–122. Auch diese Überlegungen sind offensichtlich in Bachtins Studie zu den *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* (1937/1938) eingegangen.

51 Vgl. Maksim Gor'kij, „Doklad A. M. Gor'kogo o sovetskoj literature", in: *Pervyj vsesojuznyj s"ezd*, S. 5–18.

52 Zu den damaligen Überlegungen einer Herleitung des Abenteuerromans aus der Antike, siehe auch die entsprechenden Stellungnahmen in einer internen Debatte des Schriftstellerverbandes, Russländisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst [Abk. RGALI], f. 360, op. 1, ed. 301, l. 1–50. (CK VLKSM, Fond Gosudarstvennogo izdatel'stva „Detskaja literatura"; Detizdat, Stenogramma zasedanija po obsuždeniju romana t. Tuškana „Džura", 10-ogo aprelja 1941g).

ein geradezu notwendiges Genre zur Landesverteidigung, das die Wachsamkeit und den Heldenmut der Leser*innen schule. Zentral hierfür sei aber, dass man bei der Gestaltung der Helden maximale künstlerische Freiheit habe und das Genre nicht mit psychologischen Alltagsromanen verwechsle:

> Das Abenteuergenre erfordert maximale Freiheit der künstlerischen Erfindung, der Mutmaßung. Da es bei uns aber nicht eine einzige theoretische Arbeit zum Abenteuergenre gibt, wird das eine Genre mit dem anderen vermischt.[53]

Abenteuergeschichte und Alltagsroman, heroischer und psychologischer Mensch werden hier wieder entmischt. Die entscheidende Verschiebung gegenüber der sowjetischen Abenteuerliteratur der 1920er Jahre besteht aber darin, dass die peripheren Gebiete nun kein exotischer Kolonialraum mehr waren, den man versuchte zu appropriieren und zu sowjetisieren, sondern eine Kontaktzone zur eigenen Wirklichkeit wurden: Die „maximale Freiheit der künstlerischen Erfindung" ermöglichte es den alten-neuen typischen Abenteuerhelden, in diesem fiktionalen Raum all die Konflikte und Spannungen der sozialistischen Gegenwart auf die Probe zu stellen, die auch im Zentrum des Landes virulent waren – so war es auch kein Zufall, dass historische Abenteuerromane oder vornehmlich in ferneren Weltgegenden situierte Fabeln kaum noch geschrieben wurden.

Nicht nur innerhalb des Schriftstellerverbandes fand diese Forderung nach einem eigenständigen Genre, die all jene theoretischen Konzeptionen eines „wissenschaftlich-künstlerischen" „Romans des Abenteuers", wie sie von Maršak und Šklovskij aufgestellt worden waren, von sich wies, große Zustimmung: Bereits 1937 hatte der wichtigste Verlag für Kinderliteratur eine eigene Buchserie *Bibliothek der Abenteuer* gestartet, 1939 folgte der zentrale Literaturverlag für Jugendliche und junge Erwachsene „Molodaja Gvardija" mit einer *Bibliothek der Abenteuerromane*, die beide neben westlichen Klassikern des Genres vor allem zum Publikationsort einer neuen sowjetischen Abenteuerliteratur werden sollten.[54]

---

53 „Приключенческий жанр требует максимальной свободы художественного вымысла, домысла. А так как у нас нет ни одной теоретической работы по приключенческому жанру, у нас смешивают один жанр с другим." RGALI f. 360, op. 1, ed. 301, l. 7.

54 [Anon.], „Biblioteka priključenčeskich romanov", in: *Literaturnaja gazeta* 65.772 (1938), S. 2.

Kontaktzone zur eigenen Wirklichkeit: Georgij Tuškans erster sowjetischer Abenteuerroman

Als ein paradigmatisches Werk dieser neuen „heroischen“ Abenteuerliteratur kann Georgij Tuškans 1940 erstmals in der genannten *Bibliothek der Abenteuer* (*Biblioteka priključenij*) erschienener Roman *Džura* (*Menschenjagd im Pamir*) gelten.[55] Gegen dessen Veröffentlichung hatte es in den Jahren zuvor erhebliche Widerstände gegeben, war seine Poetik doch dezidiert der von Maksim Gor'kij oder Viktor Šklovskij propagierten Konzeption einer „wissenschaftlichen“ Abenteuerliteratur entgegengesetzt.[56] Umso größere genreprägende Bedeutung wurde seinem Erscheinen von Seiten des Schriftstellerverbandes beigemessen. Der einflussreiche Schriftsteller Aleksandr Kazancev pries ihn auf einer internen Diskussion gar als den „ersten sowjetischen Abenteuerroman“.[57] Seine zentrale Stellung unterstreicht auch die Tatsache, dass bereits 1944 eine gekürzte Übersetzung des Romans auf Englisch unter dem Titel *The Hunter of the Pamirs. A Novel of Adventure in Soviet Central Asia* erschien.[58]

Die Handlung des Romans *Džura* erstreckt sich über zwei Jahre, 1929 bis 1931, und spielt im Hochgebirge von Pamir an der sowjetisch-afghanischen Grenze, wo eine Gruppe von kriminellen Banden einen Aufstand gegen die Sowjetmacht zu initiieren versucht.[59] Erzählt wird diese Geschichte zu einem Großteil aus der Perspektive des analphabetischen Jungen Džura, der fernab von allen Einflüssen der Moderne und der Zivilisation in einem kaum zugänglichen Gebirgsdorf nach Jahrhunderte alten islamischen Traditionen aufgewachsen ist, sowie von dessen Jugendliebe Zejneb aus der Nachbarsiedlung.[60] Ausgangspunkt der Handlung ist der Konflikt zwischen den ihre

55 Vgl. Georgij Tuškan, *Džura* (Biblioteka priključenij), Moskau: Detizdat 1940.

56 So hatte bereits 1937 eine druckfertige Fassung vorgelegen, für die das Manuskript um die seinerzeit scharf kritisierten Abenteuerelemente gekürzt worden war, was etwa ein Drittel des Umfangs ausmachte. Als im Zuge der Säuberungen die Verlagsführung und deren Redakteure mehrmals ausgewechselt wurden, nahm man die abenteuerlichen Stellen wieder in den Roman hinein, musste aber aufgrund der aktuellen Grenzkonflikte mit Afghanistan entsprechende Passagen politisch erneut überarbeiten. Insgesamt bearbeiteten das Manuskript aufgrund der Repressionen und wechselnden literaturpolitischen Vorgaben fünf Redakteure sukzessiv vier Jahre lang. Vgl. RGALI, f. 630, op. 1, ed. 301, l. 2 f.

57 So Aleksandr Kazancev auf einer Diskussionsveranstaltung des Verlags Detizdat über Tuškans Roman *Džura* im April 1941, vgl. RGALI, f. 630, op. 1, ed. 301, l. 24.

58 Georgii Tushkan, *The Hunter of the Pamirs. A Novel of Adventure in Soviet Central Asia*, London u. New York: Hutchinson 1944.

59 Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 15–21.

60 Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 7–13, 31–58.

Macht konsolidierenden Bolschewiki und den Banden der Basmatschen, die bei ihrem Rückzug durch das Hochgebirge auf heimtückische Weise Zejneb entführen, was Džura dazu bringt, auf der Suche nach seiner Geliebten erstmals das Hochgebirge von Pamir zu verlassen und die unbekannte und in seiner Vorstellung von Angst einflößenden Mythen und Legenden beherrschte Welt jenseits der Berggipfel kennen zu lernen.[61] So gerät er zwischen die Fronten der von Großbritannien finanzierten Rebellen und der sowjetischen Grenzschützer, wobei er anfangs abwechselnd für beide Seiten arbeitet, da er unreflektiert nur auf Rache gegen die Entführer sinnt und allein egoistische Interessen verfolgt. Erst nach und nach lernt er, dass es jenseits seines engen individuellen Wahrnehmungshorizonts auch größere Zusammenhänge gibt und dass kollektives Zusammenarbeiten effektiver sein kann als sein aus Selbstüberschätzung, Jähzorn und falschem Ehrgeiz motiviertes Handeln. Nach mehrmaligem Scheitern beginnt er sich langsam den Bolschewiki zugehörig zu fühlen.[62]

Während Džura sich so im harten physischen Überlebenskampf in einer ihm anfangs gänzlich fremden Welt allmählich zurecht findet, wird Zejneb ins afghanische Hinterland in einen Harem entführt und lernt, sich gegen die islamischen Traditionen und deren grausames Patriarchat zu emanzipieren. Ihr gelingt die Flucht und sie gründet im bewaffneten Kampf die erste Frauen-Kolchose im Pamir.[63] Neben diesen beiden jugendlichen Hauptfiguren gibt es eine Reihe weiterer typischer Figuren des Abenteuergenres, die für im sowjetischen Sinne richtige und falsche Handlungsoptionen stehen. So sind die Handlungen von Džuras Jugendfreund Kučak von Habgier, Gottesfurcht und Angst geleitet, aus der heraus er wiederholt Verrat begeht und dem jeweils Stärkeren folgt, ehe er am Ende seine Bestimmung als Sänger und Dichter der Erfolge der Sowjets findet.[64] Außerdem tauchen ein typischer Verräter, der für ein wenig Wohlstand zu jedem Verbrechen bereit ist, wachsame russische und einheimische Bolschewiki, ausländische Agenten, im Geheimen operierende sowjetische Grenzschützer sowie ein treuer Hund auf, der Džura mehrmals das Leben rettet. Insbesondere aber Džura und Zejneb selber gleichen deutlich der

61 Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 142–157.

62 Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 124 f., 277.

63 Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 292–333, 449–468.

64 Dabei dient Kučak der Gesang anfangs noch als verschlüsselte Legitimierung seines Opportunismus, ehe er am Ende in den Bolschewiki die wahren Helden seiner Verse findet, die er mit den gleichen Gesängen – bloß nun mit sozialistischem Inhalt – besingt. Vgl. Tuškan, *Džura*, S. 73–77, 83–87, 549–551.

typischen Abenteuerfigur des edlen Wilden.[65] So wird Džura, noch vor allem Kontakt mit der Außenwelt als der beste und stärkste Jäger seit Generationen beschrieben, während Zejneb als die schönste und klügste Frau gilt,[66] die beide nur noch lernen müssen, ihre instinktiven Fähigkeiten diszipliniert und rational einzusetzen.[67] Sie ähneln – wie ein Kritiker feststellte[68] – sehr Coopers stolzen Indianern, mit dem einzigen Unterschied, dass jetzt auch eine Frau, mit Pferd und Gewehr bewaffnet, gegen die Kolonisatoren und ihre korrupten verbündeten Einheimischen kämpft.

Im Vergleich zu den meisten Werken der 1920er Jahre fällt an dem Roman vor allem auf, dass die Handlung nicht vornehmlich aus der Perspektive eines aus dem Zentrum kommenden Protagonisten erzählt wird, der sich in der Fremde orientieren muss, sondern im Fokus stehen gewissermaßen ‚vorkoloniale' Subjekte, die lange abgeschnitten von der Außenwelt lebten und nun wie in einem Zeitsprung aus der stillgestellten kleinen Gebirgswelt in die Moderne geschleudert werden, wo sie zwischen die Fronten sowjetischer und britischer Einflussbereiche geraten. In ihrer von islamischen Legenden und dörflichen Traditionen sowie durch die wilde und unkultivierte Landschaft Pamirs geprägten Vorstellungswelt sind Džura und Zejneb anfangs überfordert von den Herausforderungen der neuen Zeit. Ihnen erscheint das von Gewalt und Ausbeutung geprägte Leben im zwar seit 1919 von Großbritannien unabhängigen, aber immer noch von der ehemaligen Kolonialmacht geprägten islamischen Afghanistan genauso fremd und unverständlich wie die sozialistische Aufbauarbeit und Gegenaufklärung der Sowjets.

Gleichzeitig wird die koloniale Exotik hier nicht mehr, wie im Jahrzehnt zuvor, schlicht als ein zu überwindendes Zivilisationsgefälle, als Machtkampf zwischen Moderne und Tradition beschrieben. Das Exotische ist nicht das

65 Diese Exotisierung der „guten Wilden" finde sich bereits in der russischen Romantik beispielsweise in der Schilderung der Bergbewohner des Kaukasus bei Aleksandr Bestužev-Marlinskij, wie ein Kritiker in der schon genannten internen Aussprache 1941 über den Roman hinzufügte, vgl. RGALI, f. 630, op. 1, ed. 301, l. 9.

66 Tuškan, *Džura*, S. 112–114, 120–138.

67 Im Unterschied zu den kanonisierten Romanen des Sozialistischen Realismus sind es hier aber nicht bolschewistische Parteiführer oder alte Bürgerkriegsveteranen, die den positiven Helden auf seinem Weg zum Neuen Menschen prägen, sondern die Analphabeten Džura und Zejneb werden rein affektiv und allein durch die subjektive praktische Erfahrung zu Bolschewiki. Dabei sind es primär humanistische Werte von Respekt und Anstand, Offenheit und Ehrlichkeit, die die siegreichen Bolschewiki offerieren, die dem Streben nach materiellem Wohlstand und der Verlogenheit und Geheimnistuerei ihrer Gegner gegenübergestellt sind.

68 Vgl. die Stellungnahme eines Kritikers und die Ausführungen Tuškans hierzu 1941 in RGALI, f. 630, op. 1, ed. 301, l. 21 f., 54.

Rätselhafte, Zauberhafte, Bedrohliche und Verführerische einer anderen Welt, das durch eine Rebellion, Konspiration, Heldentat oder Weltrevolution bezwungen und überwunden werden kann, sondern das Unverstandene, das es im sowjetischen Sinne zu durchschauen gilt. Als ein solches Unverstandenes stellt es aber das entscheidende Moment zur Motivierung der Handlung und zur Erzeugung von Spannung dar, und zwar in dreierlei Hinsicht. Zum einen prägen exotische Elemente die Alltags- und Vorstellungswelt Džuras und Zejnebs, die mit einer ihnen anfangs unbekannten Welt konfrontiert sind, was zu vielfachen Missverständnissen führt. Zweitens gibt es die vielen, für die russischen Leser*innen ungewöhnlichen regionalen Spezifika, religiösen Gebote und lokalen Traditionen, insbesondere die ausführlich dargestellte feudalkoloniale Welt Afghanistans, aber auch spektakuläre Naturerscheinungen und geologische Besonderheiten, die unerwartete und verstörende Handlungsverläufe nach sich ziehen und erst nach und nach begriffen werden. Und drittens ist es die unvermutete Brutalität, Skrupellosigkeit und Durchtriebenheit der im Grenzland ihr Unwesen treibenden Räuberbanden selber, die immer wieder für Überraschungsmomente sorgen und eindringlich aus der Sicht Džuras und Zejnebs dargestellt werden.

Dabei wird die koloniale Welt nicht wie häufig in den 1920er Jahren als eine anachronistische Ordnung historisiert, sondern im Gegenteil als eine noch intakte und extrem gefährliche Lebenswirklichkeit gekennzeichnet, in der alle Emanzipationsbemühungen indigener Einwohnerinnen und Einwohner und alle Errungenschaften der Sowjets ständig durch unerwartete Wendungen und bedrohliche Parallelhandlungen in Gefahr zu sein scheinen, zumal anfangs noch für die Leser*innen unklar bleibt, was rückständiger Glaube oder vorsätzlicher Betrug, tradierte Lebensweise oder heimtückische Maske ist. So erweist sich das unzugängliche Bergland des zentralasiatischen Pamir hier als eine Kontaktzone zu einer unwegsamen Wirklichkeit, in der die subalternen Helden mit einer modernen Welt voller Feinde, Verräter und ständiger Todesgefahren konfrontiert werden. Damit hatte man aber eine Form gefunden, das Abenteuergenre doch noch in die sozialistisch-realistische Literaturproduktion einzubinden. Anstelle des typischen weißen, maskulinen, modernen Protagonisten, der in den Grenzgebieten imperialer Weltherrschaft seine technisch-wissenschaftliche und intellektuelle Überlegenheit auf die Probe stellt, trat nun der typisierte indigene, nicht unbedingt männliche, antikoloniale Held, der mit Hilfe aller Kunstgriffe ‚traditioneller' Abenteuersujets in heftigen Konflikten und zahlreichen Bewährungsproben die immer schon gegebene, ihm aber anfangs noch unbekannte und unverstandene sowjetische Subjektposition finden muss.

Schluss: Der Abenteuerroman als Substrat des sowjetischen *Alltags*

Das „glänzende und interessante" Leben, das einem der koloniale Abenteuerroman als nach Bachtin und Šklovskij rückwärtsgewandte und „gierige Lektüre" ohne Weltbezug offerierte, versuchte man in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre durch eine Neukonzeption des Genres als Teil des eigenen sozialistischen Gesellschaftsprojekts zu fassen. Abenteuerliteratur sollte nicht ein Surrogat zur Alltagswirklichkeit sein, sondern als unmittelbar auf die sowjetische Gegenwart bezogene Lebenserfahrung narrativiert werden. Indem aber Autoren wie Grigorij Adamov, Vsevolodij Voevodin, Evgenij Ryss[69] oder eben auch Georgij Tuškan versuchten, in ihren Abenteuerromanen die Peripherie so eng wie möglich an den zeitgenössischen publizistischen und politischen Diskurs einer kapitalistischen Einkreisung, kolonialer Expansion, feindlicher Spionage und der Forderung nach erhöhter Wachsamkeit gegenüber Verrätern und Sabotage anzubinden, bekam die Kontaktzone noch einen weiteren, höchst widersprüchlichen, nicht unbedingt immer intendierten Wirklichkeitsbezug: Denn so naiv und unvorbereitet wie die typisierten indigenen Helden des sowjetischen Abenteuerromans der 1930er Jahre gegen die Verwerfungen der Moderne an der Peripherie kämpften, wurde auch die Mehrzahl der Sowjetbürger von der Gewalt im Zeichen des Großen Terrors im Zentrum der Weltrevolution überrascht. Der Kampf gegen äußere Feinde und unscheinbare Verräter an der Landesgrenze ließ sich auch als Substrat einer bedrohlichen und unverständlichen Welt lesen, in der Schauprozesse und Säuberungen zum Alltag geworden sind. Damit aber gewann das Genre eine Qualität, die es auch in den besten Werken der kolonialen Abenteuerliteratur immer schon hatte, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Nicht Dracula und King Kong trugen das Unheimliche von der Peripherie ins Zentrum des Imperiums, sondern das Unheimliche im Herzen des Stalinismus wurde unter den Bedingungen der Zensur an der Peripherie in der Gestalt der ungewöhnlichen Abenteuer der ‚edlen Wilden' überhaupt erst darstellbar und verhandelbar.

Michail Bachtin hatte zur gleichen Zeit zwar Georg Lukács, Viktor Šklovskij, Maksim Gor'kij und all die anderen Theoretiker des modernen Romans eifrig gelesen, den sowjetischen Abenteuerroman der 1920er und 30er Jahre kannte

69 Von Grigorij Adamov erschienen in jenen Jahren die deutlich an Jules Verne orientierten Abenteuerromane *Die Bezwinger des Erdinnern* (*Pobediteli nedr*, 1937) und *Das Geheimnis zweier Ozeane* (*Tajna dvuch okeanov*, 1939), von Vsevolod Voevodin und Evgenij Ryss der im turkmenischen Grenzgebiet situierte Kurzroman *Der Blinde Gast* (*Slepoj gost'*, 1938), vgl. Schwartz, *Expeditionen*, S. 372–387.

er offensichtlich nicht: aus einem „Lebenssurrogat“ war hier längst auch ein Erfahrungssubstrat des eigenen Alltags geworden, das – in den Worten Bachtins – „das Werden der Wirklichkeit tiefer, wesentlicher, feinfühliger und schneller“[70] widerspiegelte als manches andere Genre. Allerdings konnte diese Neufassung des Abenteuergenres in Romanen wie Georgij Tuškans *Džura* keine große Wirkung mehr entfalten. Denn nur ein Jahr nach Veröffentlichung von dessen Werk und lediglich zweieinhalb Monate nach Bachtins Vortrag im Institut für Weltliteratur gewannen mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion für die Kritiker und Autoren plötzlich ganz andere Fragen aktuelle politische Brisanz, die auch das Genre nach dem Krieg noch einmal grundlegend verändern sollten.[71] Alle diejenigen Autoren, die in den Jahren zuvor ihre ersten Werke eines sozialistischen Abenteuerromans der Moderne vorgelegt hatten, wurden nach dem 22. Juni 1941 als Kriegskorrespondenten, Frontberichterstatter und Auslandsreporter eingesetzt, um aus der literarischen in die publizistische Kontaktzone mit der Wirklichkeit des modernen Vernichtungskrieges einzutreten.

---

70 Bachtin, „Epos und Roman“, S. 494.

71 Vgl. hierzu Schwartz, *Expeditionen*, S. 441–494.

Dank

Anlass des Sammelbandes war eine Tagung, die im Januar 2019 im Rahmen der Münchner DFG-Forschungsgruppe ‚Philologie des Abenteuers' im Literaturhaus München stattfand. Den Mitgliedern der Forschungsgruppe möchten wir herzlich für die Unterstützung und Beteiligung danken. Im Vorfeld und während der Veranstaltung selbst war die Hilfe von Maciej Bakinowski, Melina Brüggemann, Robert Fehl, Felicitas Friedrich, Georg Huber, Laura Mair, Eva Reim und Michael Winkert für uns eine große Unterstützung. Ein besonderer Dank gebührt Laura Mair, Katharina Schmid und Marie Zöckler für ihren außerordentlichen Einsatz bei der redaktionellen Arbeit an dem Band.

Abbildungsverzeichnis

Beiträgerinnen und Beiträger

Tobias Döring ist Professor für Englische Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte sind Early Modern Studies und Postcolonial Studies. Zuletzt erschienen „Reclaiming the Past: Black and Asian British Genealogies“, in: *The Cambridge History of Black and Asian British Writing*, hg. v. Susheila Nasta u. Mark Stein (Cambridge: Cambridge UP 2020) und „Wooing words: secularizing language and the language of secularism in *Much Ado About Nothing* and *Romeo and Juliet*“, in: *Sacred and Secular Transactions in the Age of Shakespeare*, hg. v. Katherine Steele Brokaw u. Jay Zysk (Evanston: Northwestern UP 2019).

Oliver Grill ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Interessensschwerpunkte liegen auf den erzählenden Literaturen der Moderne sowie auf wissensgeschichtlichen und gattungspoetischen Fragestellungen. Zuletzt erschienen *Die Wetterseiten der Literatur. Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert* (Paderborn: Fink 2019) und „Nebensache Nachbarschaft. Über Kontiguität und Kontinuität in Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters, Brigitta* und *Der Nachsommer*“, in: *Stifters Mikrologien*, hg. v. Davide Giuriato u. Sabine Schneider (Stuttgart: Metzler 2019).

Alexander Honold ist Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Erzählforschung, Kulturtheorie der Klassischen Moderne, Reiseliteratur, interkulturelle und postkoloniale Literaturwissenschaft, Semantik der Landschaft und kulturelle Topographie, Texte/AutorInnen aus der Schweiz und aus Österreich, Literaturtheater und Spiel (in/seit der Goethezeit), Literatur und Musik sowie die Geschichte kultureller Zeitordnungen. Jüngste Buchpublikationen: *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla* (Basel: Schwabe 2018); *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften* (Stuttgart: Metzler 2017); *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs* (Berlin: Vorwerk 8 2015).

Elisabeth Hutter ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Germanistik) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Interessensschwerpunkte sind Abenteuersemantiken in populärer Literatur, deutsche Kolonialliteratur, postkoloniale Literatur, Männlichkeitskonzepte um 1900, Figurationen des Heroischen sowie Kultur- und Literaturgeschichte des Kaiserreichs. Zuletzt

erschienen: „‚Was werden wir alles erzählen aus diesem Affenland!‘ Die Schutztruppe als prekäres heroisches Kollektiv in Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest*“, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 7/2019 und „Charisma und Gehorsam. Zur Semantik kolonialer *agency* in der deutschen Kolonialliteratur“, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 56.2/2020 (im Erscheinen).

Martin von Koppenfels ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Arbeitsschwerpunkte sind u.a. Literatur und Emotion, Erzählforschung, Theorie und Geschichte der Psychoanalyse, Literatur und Traum, spanische Literatur des Siglo de oro und des 20. Jahrhunderts sowie französische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Abenteuer: Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. zus. mit Manuel Mühlbacher (Paderborn: Fink 2019); „Alpträume der Souveränität. Charlotte Beradt und die Ermächtigung des Traums“, in: *Angst. Jahrbuch für Psychoanalyse und Literatur*, Bd. 38, hg. v. Joachim Pfeiffer u.a. (Würzburg: Königshausen & Neumann 2019).

Barbara Korte ist Professorin für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die viktorianische Zeitschriftenkultur, Reiseliteratur und Kulturen des Heroischen (im Sonderforschungsbereich 948). Zuletzt erschienen: *Geheime Helden: Spione in der Populärkultur des 21. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein 2017) und „Naval Heroism in the Mid-Victorian Family Magazine“, in: *A New Naval History*, hg. v. Quintin Colville u. James Davey (Manchester: Manchester UP 2019).

Susanne Lüdemann ist Professorin für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Deutschsprachige Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts im europäischen und globalen Kontext, Literaturtheorie, Philosophische Ästhetik und Kulturtheorie. Zuletzt erschienen: „Ungebundene Rede. Prosa und die Frage der Form“, in: *Prosa schreiben*, hg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten u. Martin Zimmermann (Paderborn: Fink 2019); *Elias Canetti: Prozesse. Über Franz Kafka*, hg. zus. mit Kristian Wachinger (München: Hanser 2019).

Riccardo Nicolosi ist Professor für Slavische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Wissen, Rhetorik und Kontrafaktisches Erzählen. Zuletzt erschienen: *Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im*

Russland der 1880er und 1890er Jahre (Paderborn: Fink 2018); *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, hg. zus. mit Brigitte Obermayr u. Nina Weller (Paderborn: Schöningh 2019).

BRIGITTE OBERMAYR ist Slawistin an der Ludwig-Maximilians-Universität München und arbeitet dort im Teilprojekt „Anatomiestunde des erzählten Abenteuers. Abenteuerliteratur und ihre Theoretisierung in der frühen Sowjetunion" in der Forschungsgruppe *Philologie des Abenteuers*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die russische Literatur des 20. Jahrhunderts, Literatur- und Kulturtheorie sowie Entgrenzungsphänomene in den Künsten. In Vorbereitung: *Datumskunst. Datierte Zeit zwischen Gegebenem und Möglichkeit in der russischen / sowjetischen Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts* (Bielefeld: transcript).

MATTHIAS SCHWARTZ ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin. Seine Forschungen beziehen sich auf osteuropäische Gegenwartsliteraturen, Erinnerungskulturen und populäre Kulturen sowie auf die Kulturgeschichte russischer und sowjetischer Abenteuerliteratur, Science-Fiction und Raumfahrt. Zuletzt erschienen: *Sirenen des Krieges. Diskursive und affektive Dimensionen des Ukraine-Konflikts*, hg. zus. mit Roman Dubasevych (Berlin: Kadmos 2020); *Schalamow. Lektüren*, hg. zus. mit Dirk Naguschewski (Berlin: Matthes & Seitz 2018).

WOLFGANG STRUCK ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Sein derzeitiger Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich von Literatur und Wissen(schaft). Zuletzt erschien die gemeinsam mit Kristina Kuhn verfasste Monographie *Aus der Welt gefallen. Die Geographie der Verschollenen* (Paderborn: Fink 2019).

JOHN ZILCOSKY ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik) an der Universität Toronto. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, die Literaturtheorie (besonders Psychoanalyse und Postkolonialismus), Reise- und Abenteuerliteratur, Sport und Kultur sowie Modernität und Trauma. Zuletzt erschienen: *The Allure of Sports in Western Culture* (Toronto: Toronto UP 2019), *Uncanny Encounters: Literature, Psychoanalysis, and the End of Alterity* (Evanston: Northwestern UP 2016) und *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey* (Toronto: Toronto UP 2008).

Cornelia Zumbusch ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur, Poetik und Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Literatur und Wissen, Kulturphilosophie und Theorie der Kulturwissenschaften, Theorie der Prosa und des Erzählens, Affektivität und Ästhetik. Neueste Publikationen: *Balance. Figuren des Äquilibriums in den Kulturwissenschaften*, hg. mit Eckart Goebel (Reihe: Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 23; Berlin u. New York: de Gruyter 2020); *Weimarer Klassik. Eine Einführung* (Stuttgart: Metzler 2019).